Manuel Asensi Pérez

CRÍTICA Y SABOTAJE

ANTHROPOS

Crítica y sabiduría / Manuel Asensi Pérez. — Barcelona : Anthropos Editorial, 2011
335 p. ; 20 cm. (Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico ; 205)

ISBN 978-84-15260-14-1

1. Crítica literaria. 2. Filosofía de la literatura. I. Título. II. Colección.

Primera edición: 2011

© Manuel Asensi Pérez, 2011
© Anthropos Editorial, Nariño, S.L., 2011
Edita: Anthropos Editorial, Barcelona
www.anthropos-editorial.com
ISBN: 978-84-15260-14-1
Depósito legal: M. 42.239-2011
Diseño, realización y coordinación: Anthropos Editorial
(Nariño, S.L.), Barcelona. Tel.: 93 6972296 / Fax: 93 5872661
Impresión: Top Printer Plus, S.L.L., Madrid

Impreso en España / *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTOS DE UNA CRÍTICA COMO SABOTAJE

> La littérature est, par essence, la subjectivité d'une société en révolution permanente.
>
> J.P. SARTRE

1. *Introducción: necesidad de la crítica*

Este libro surge, al igual que aquel otro escrito por Foucault,[1] de la risa que provoca el acto de lectura de *Don Quijote de la Mancha*, y en especial la contemplación de todos aquellos que se resisten a hacer caso de las palabras del prólogo, según las que su primera pretensión es atacar los libros de caballería. El punto de partida que aquí se adopta surge de la posición opuesta, la de tomarse al pie de la letra la intención manifiesta y declarada del autor del prólogo: «...todo él es una invectiva contra los libros de caballería, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio...».[2] ¿Y si, a fin de cuentas, *El ingenioso hidalgo Don Quijote* fuera de verdad una vituperación de los libros de caballería y, por extensión, de cierta literatura? Y a quien dice «literatura» le costará poco sustituir ese concepto por ese otro tan traído y tan llevado como es el de «discurso». Haciendo esto, Cervantes trastoca un orden en el que muchos siguen creyendo, el

1. Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966. Trad. esp., *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1968. En el prefacio Foucault escribió esas conocidas palabras: «Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento...» (p. 1).

2. Las citas de la novela de Miguel de Cervantes pertenecen a la edición de Luis Andrés Murillo, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid Clásicos Castalia, 1978, p. 57.

del signo, orden que se salva incluso ante los grandes boicots históricos empezando por Platón. Esta investigación tiene la voluntad de repetir la seriedad con la que este filósofo griego se toma las cuestiones relativas a la «poesía». E insiste, finalmente, en poner sobre la mesa la necesidad de la «crítica».

De hecho, en 1999, Luc Boltanski y Ève Chiapello escribían que «una crítica que se agota, es vencida o pierde su virulencia permite al capitalismo relajar sus dispositivos de justicia y modificar con toda impunidad sus procesos de producción. Una crítica que gana en virulencia y en credibilidad obliga al capitalismo a reforzar sus dispositivos de justicia, a no ser que por el contrario, constituya [...] una incitación a transformarse».[3] Este libro surge precisamente de esta pregunta: ¿cómo puede ejercerse esa crítica virulenta y subversiva en la era de la post-globalización?

¿Qué papel juega en ello lo que aquí llamo «crítica como sabotaje»? Ya ha pasado mucho tiempo desde que Adorno escribiera que «el arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere solo cuando se hace autónomo [...] Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios».[4] Le podríamos preguntar a Adorno: ¿de qué nos sirve una crítica *muda*? Mi propósito es describir un tipo de crítica al que denomino «crítica como sabotaje», de la cual en este primer capítulo ofreceré unas bases fundamentales y unos ejemplos que deben considerarse como notas para una investigación en proceso. No obstante, y parafraseando a Horkheimer, podríamos decir que el objetivo que esta crítica pretende alcanzar se fundamenta en la penuria del presente.[5]

O en la del pasado. Un ejemplo: el hecho de que a una larga tradición de intérpretes le parezca que el modelo de mundo de la novela mencionada de Cervantes representa un ideal deseable frente al vasto mundo material, tal y como pretendía entre otros

3. Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2002 [1999], p. 75.

4. Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980 [1969], p. 296.

5. Max Horkheimer, *Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona, Paidós, ICE/UAB, 2000 [1937], p. 51

Unamuno, puede provocar risa o concitar el acuerdo, pero hay algo de lo que no cabe duda: en esa novela vemos cómo Alonso Quijano se ve incitado por lo que lee (libros de caballería) a llevar a cabo determinadas acciones y determinados discursos. En virtud de esa imitación ataca a unos mercaderes toledanos o a unos molinos de viento, o bien pronuncia o piensa reflexiones dirigidas a sí mismo o a los demás. No obstante, el blanco de la crítica no es tanto los libros de caballería como la literatura o la ficción en sí mismas. Cervantes está arremetiendo contra el poder seductor de cierta «poesía», pues tiene efectos semejantes a la droga, crea dependencia y provoca una percepción alterada de la realidad.[6] Entiendo que esta es una manera de elevar la interpretación literal de Cervantes al cubo, tomárselo al pie de la letra y radicalizarlo, ir más allá de su acusación contra un determinado tipo de «libros», pero es al mismo tiempo una forma de darlo a leer de la que surgen estas páginas, una forma de «añadir un hilo» más en el sentido en que Derrida le daba a esa expresión en el comienzo de *La diseminación*.[7]

Lo que le preocupó a Cervantes, y jamás dejó de preocuparle, fue el terrorífico poder deformador de la literatura, por mucho que, en última instancia, *Don Quijote* viniera a sabotear la diferencia entre la literatura y el mundo, o precisamente por eso. Pero ese «sabotaje» tiene que ver con algo de más largo alcance: la literatura es una lámpara deformante que convive o entra en conflicto con otro tipo de lámparas deformantes. De hecho, los refranes de Sancho tienen un poder deformador equivalente al de los libros de caballería, el teatro, las narraciones orales de otros personajes, y un largo polisistema de deformaciones.[8] En realidad, podríamos decir, tomándole la expresión prestada a

6. Sobre la literatura como droga véase el estudio de Avital Ronell, *Crack Wars (Literature Adiction Mania)*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1992.

7. Jacques Derrida, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975. Ed. orig., *La dissémination*, París, Seuil, coll. Tel Quel, 1972.

8. La noción de «polisistema» viene de la teoría de los polisistemas, desarrollada en la Universidad de Tel Aviv por el Culture Research Group en el que se agrupan entre otros Itamar Even Zohar, Gideon Toury, Zohar Shavit, Shelly Yahalom y Rakefet Sheffy. Una definición de polisistema nos la ofrece Zohar: un sistema de sistemas que se interseccionan y, añadiríamos aquí, que pueden entrar en conflicto. Véase el volumen monográfico de *Poetics Today*, 11, n.º 1, «Polysystem Studies», 1990.

Kant, que en Cervantes la textualidad en general funciona como una estética trascendental que lleva a percibir el espacio, el tiempo y el movimiento de un modo precodificado.

Lo que se percibe en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es una inquietud, un desacuerdo, un nerviosismo. Algo chirría y hay alguien solitario y vencido que ante ese desacuerdo responde de una forma ácida, como se dice humorística y amarga a la vez. Nunca estaremos seguros de las intenciones de Cervantes, pero en cualquier caso sabemos que está criticando algo.[9] El concepto de «crítica» que propongo en este ensayo tiene que ver con la crítica como desacuerdo y disidencia, con esa virtud que consiste, según Foucault, en «el arte de no ser gobernado o incluso el arte de no ser gobernado de esa forma y a ese precio».[10] Tal concepto surge, en efecto, de una desconfianza, recusación, limitación y deseo de transformación en relación con una determinada manera de gobierno, y se ubica en la línea de las nociones de «crítica» postuladas por Horkheimer, Derrida, Hall, Williams, Foucault, Said o Butler, entre otros.[11]

En términos generales, tales nociones vinculan la crítica no a «un "juicio abstracto" sino a una práctica definida»,[12] a una virtud que consiste en no ser obediente de forma acrítica a la autoridad (Foucault), a una práctica material (Adorno), a un entrelazamiento del trabajo teórico y el proceso vital de una sociedad (Horkheimer). Sin embargo, aporta una idea que esos textos no

9. A este respecto, léanse los comentarios de Derrida acerca del fragmento inédito de Nietzsche «he olvidado mi paraguas». Por ejemplo: «Jamás tendremos la certidumbre de saber lo que Nietzsche quiso hacer o decir al anotar esas palabras», en *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-Textos, 1981 [1978], p. 83.

10. M. Foucault, «¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)», en *Sobre la ilustración*, Madrid, Tecnos, 2006 [1969], p. 8.

11. Véase, entre otros, Max Horkheimer, *Teoría tradicional y teoría crítica*, *op. cit.*; Theodor Adorno, «La crítica de la cultura y la sociedad», en *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962; Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000 [1985]; Stuart Hall, *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, Londres, The Open University, 1997; Judith Butler, «¿Qué es la crítica? Ensayo sobre la virtud de Foucault», en *Transversal*, 2006; Jacques Derrida, *La diseminación*, *op. cit.*, Edward W. Said, *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002 [1978] De Michel Foucault véase, entre otros, *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1979, y «¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklarung*)», *op. cit.*

12. Raymond Williams, 2000, *op. cit.*, p. 87.

parecen tener excesivamente en cuenta: que la crítica solo podrá manifestar una verdadera resistencia a la autoridad represiva cuando se haga cargo de los modos «discursivos» que conforman nuestra manera de percibir el mundo.

Por «discursivo» no entiendo lo que habitualmente queda englobado bajo el nombre institucional de «literatura», esa forma de organización retórica que identificamos con determinados géneros. Entiendo esa actividad fabuladora o imaginativa en el sentido que da a estos términos Freud en un texto titulado precisamente «el poeta y los sueños diurnos»,[13] y que según Althusser constituye el *quid* de toda ideología. A fin de cuentas, éste identifica la ideología con una representación y, por consiguiente, con una semiótica.[14] Del mismo modo, Voloshinov estableció con anterioridad la relación entre la ideología y el signo a partir de la consideración material del hecho ideológico.[15] Y ello hasta el punto de poner de relieve que «*donde no hay signo no hay ideología*, [dado que] *el carácter sígnico es la determinación general de todos los fenómenos ideológicos*».[16] De ahí que llegara a decir que la palabra, el lenguaje, es el fenómeno ideológico por excelencia.[17]

El vínculo entre ideología y representación semiótica puede encontrarse, asimismo, en la definición que Stuart Hall dio más recientemente de la primera noción: «Por ideología entiendo el armazón mental —lenguajes, conceptos, imaginería de pensamiento y sistemas de representación— que diferentes clases y grupos sociales despliegan con el fin de dar sentido, definir, imaginar y hacer inteligible el modo en que funciona una sociedad».[18]

13. Sigmund Freud, «El poeta y los sueños diurnos», en *Obras completas*, 4, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 1343-1348.

14. He aquí la conocida definición que Althusser da de ideología: «*representación* de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» (la cursiva es mía), en L. Althusser, «Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)», en *Escritos*, Barcelona, Laia, 1974 [1967], p. 144.

15. Valentin N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1992 [1929].

16. *Ibid.*, p. 32.

17. *Ibid.*, p. 37.

18. «By ideology I mean the mental frameworks —the languages, the concepts, categories, imagery of thought, and the systems of representation— which different classes and social groups deploy in order to make sense of, define, figure out and render intelligible the way society works», en Stuart

Y el hecho de que de una forma u otra la ideología quede vinculada a la idea de distorsión está en la base de la crítica como sabotaje. Para ésta lo esencial es el trabajo sobre esa distorsión, proporcionar una adecuada explicación de un proceso determinado. Stuart Hall vio con perspicacia que la falsedad de la ideología viene dada precisamente por presentarse como una explicación inadecuada de un proceso.[19]

Debe tenerse en cuenta que a diferencia de Freud, aquí no hablo de la fantasía en tanto actividad mental, sino de la imaginación inscrita en alguna clase de materialidad semiótica. Esta diferencia nos lleva a afirmar que el lector o espectador no diferencia tan nítidamente la fantasía de la realidad, tal y como Freud asegura que sucede en el caso del poeta. Puede que sea así en el caso de las fantasías diurnas en tanto actividad mental que permite al sujeto una «descarga de tensiones dadas en (su) alma», pero no es el caso de los mundos creados por el cine, la literatura, etc. Y no se trata de que el lector o espectador tome por verdad lo que está leyendo o viendo, sino de que esas imágenes tienen la posibilidad de modelar su visión del mundo. En esta dirección, la noción de «discurso» que Foucault empleó en su texto «El orden del discurso»[20] constituye un marco más adecuado para comprender el objetivo de la crítica como sabotaje.

El que esa fantasía quede encarnada en el modo de ficción que llamamos por ejemplo «literatura» o «cine» (y al que en inglés se le reserva a veces el nombre de *fiction*), con los rasgos de lenguaje que habitualmente le acompañan, no es en absoluto desdeñable y merece una atención especial, pero ello no constituye ninguna exclusividad en cuanto objeto de análisis. Debe quedar, pues, bien delimitado que lo que esa crítica de la que hablo toma como objeto es lo discursivo. Podríamos, sin duda, hablar de una modalidad de «crítica *literaria*» (en cursiva, claro está), a condición de asumir que lo que se

Hall, «The problem of ideology: marxism without guarantees», David Morley y Kuan-Hsing Chen, *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996, p. 26 [la traducción es mía].

19. *Ibid.*, p. 37.

20. M. Foucault, *L'ordre du discours*, París, Gallimard, 1971. Trad. catalana M. Foucault, *L'ordre del discurs i altres escrits*, Barcelona, Editorial Laia, 1982. En español, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999.

nombra habitualmente con esa expresión queda aquí excedido por completo.

No obstante, vale la pena introducir dos aclaraciones importantes. Primero, no se puede desdeñar en absoluto los avances, el rigor y la complejidad alcanzados en el campo de la teoría y/o crítica literarias, sus «métodos» y formalizaciones. Resulta necesario llevar a cabo determinados procesos de traducción desde ese campo al resto de los discursos. Bien se puede decir que se va a proceder necesariamente a un sabotaje de la crítica «literaria» mediante un cambio de sus horizontes referenciales, o lo que es lo mismo, mediante una violencia paleonímica. Segundo, y como consecuencia de lo que se acaba de mencionar, la crítica literaria será la que sabotee el resto de los discursos que habitualmente caen fuera de su campo, a través del uso de unos procedimientos, métodos y estrategias, normalmente concebidos como inocentes prácticas pedagógicas. Fue Paul de Man quien lo sugirió cuando hablaba del poder subversivo (palabra clave en su pensamiento) de lo que llamaba «análisis crítico-lingüístico», una aproximación a los textos filológica y retórica cuya aparente inocuidad esconde un potente poder desenmascarador de las aberraciones ideológicas.[21] Terry Eagleton se refirió a este mismo hecho cuando hablaba de la necesidad de aplicar los métodos del análisis textual a un campo amplio de prácticas discursivas, y no únicamente a lo que conocemos con el nombre de literatura.[22]

2. *Literatura y fuerza performativa real: el falso silogismo*

Ahora bien, un cambio en el horizonte referencial de la crítica del discurso (literario, artístico, filosófico, político, fílmico,

21. Así en la entrevista con Stefano Rosso, que cierra el libro, leemos: «Siempre he mantenido que uno puede abordar los problemas de la ideología y por extensión los problemas de la política solo con base en el análisis crítico-lingüístico». Véase Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990 [1986], p. 185.

22. Terry Eagleton, *Literary Theory: an Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 205: «textual analysis should be directed at a whole field of practices rather than just those sometimes rather obscurely labelled literature». Trad. esp., *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988.

etc.) supone no solo una ampliación del campo de sus análisis, sino también una transformación de lo que entendemos por «literatura» o «arte» en el sentido de «obra de arte verbal», «obra de arte pictórica», etc. Una transformación, por tanto, de la idea de tales modalidades semióticas comprendidas como «discurso». Si este término viene a sustituir cualquier tipo de especificidad, ello se debe a que lo estamos utilizando en un sentido aproximado a la concepción foucaultiana: cosa pronunciada o escrita sancionada institucionalmente, si bien añadiríamos la capacidad performativa y, en especial, el hecho de no poder ser analizado sino en las prácticas concretas discursivas.[23]

Tener sentido histórico ayuda a advertir con relativa facilidad que lo dicho por la teoría empírica de la literatura o por la deconstrucción sobre la literatura o el arte como instituciones (extrañas, dice Derrida)[24] sin esencia trans-histórica, se ajusta bastante a los hechos. En su libro *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Schmidt desvela muy pronto el punto de partida de su teoría: que lo que llamamos «literariedad» es un rasgo basado en convenciones sociales (la convención estética y la convención de polivalencia) y que, en consecuencia, tal «literariedad» solo es definible histórico-pragmáticamente.[25] Pero la falta de esencia, por ejemplo literaria, significa, entre otras cosas, que un texto literario es, como aseguraban el mismo Schmidt o Zohar, uno de los muchos sistemas de comunicación que tienen lugar en el interior de un sistema de acciones.[26]

No obstante, el término «comunicación» es demasiado tibio para describir lo que realmente ocurre, pues si la palabra «acción» lleva aparejada la idea de transformación, la de «comunicación» encubre el hecho de que esos sistemas modelan la visión del mundo verbal e imaginaria de aquellos a los que van dirigidos. Así, por ejemplo, Schmidt atribuye al sistema

23. De M. Foucault véase además de «L'ordre du discours», «Réponse au cercle d'epistémologie», en *L'ordre du discours*, *op. cit.*

24. J. Derrida, «That Strange Institution Called Literature», en Derek Attridge (ed.), *Acts of Literature*, Londres, Routledge, 1992, p. 29.

25. Siegfried J. Schmidt, *Grundiss der empirischen Literaturwissenschaft*, vol. 1, Braunschweig, Friedrich Vieweg & Sohn. Trad. esp., *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990, p. 20.

26. De Itamar E. Zohar véase, por ejemplo, *Polysystem Studies*, en *Poetics Today*, *op. cit.*

LITERATURA un valor hedonista-individual.[27] Sin embargo, no se trata de comunicar, sino de imponer una consigna y de lograr que los individuos participen de ella mediante sus acciones y sus discursos. El cine, la televisión, las páginas web, los periódicos, las revistas, la radio, la ópera, las diferentes formas de publicidad, las exposiciones de los museos y de las diferentes instituciones, los libros de textos escolares y los discursos de los maestros y docentes en general, los ensayos, el teatro, la música y, por supuesto, lo que llamamos «literatura» y «arte» (novelas, libros de poemas, esculturas, pinturas, cartografías) son medios a través de los cuales se cumple la acción modeladora de los aparatos ideológicos heterogéneos y plurales del Estado, o del Imperio.[28]

Por «acción modelizadora» hay que entender la acción consistente en determinar sujetos (cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades) que se representan, perciben y conciben el mundo y a sí mismos según modelos previamente codificados, esto es, ideológicos, cuya finalidad es la práctica de una política normativa y obligatoria, y cuya estrategia consiste en presentarse como «naturales». En la analítica del existenciario «ser-en-el-mundo» (*sein-in-der-welt*), Heidegger fundamentó las razones por las cuales «ser-en» no es algo que el *Dasein* pueda elegir según le convenga o no, sino una manera esencial de ese ser, tan esencial que en la expresión «ser-en-el-mundo» *ser* y *mundo* no son dos unidades puestas una junto a la otra, sino un vínculo que refleja la manera como mora el sujeto en su entorno.[29] Y también fue

27 Schmidt, *op. cit.*, p. 21.

28. Para la noción de «imperio» véase el libro de Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002 [2000]. Sobre los «aparatos ideológicos del estado» véase el trabajo de L. Althusser citado antes, «Ideología y Aparatos Ideológicos del estado (Notas para una investigación)», *op. cit.* A pesar de que en nuestros días ya no puede tomarse el Estado como eje en torno al cual gira la producción, a pesar de todas las modificaciones que han sido introducidas, la tesis de Althusser sigue teniendo un valor descriptivo y explicativo inigualable, razón por la que la adopto aquí como una de las bases de mi argumentación. Un «Aparato Ideológico del Estado» (o del Imperio) —dice Althusser— es un «medio del ejercicio del poder de Estado en los Aparatos de Estado, el Aparato (represivo) de Estado de una parte y, de otra, los Aparatos Ideológicos de Estado» (p. 129) (o del Imperio). El instrumento de los AIE o AII es la ideología.

29. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, México, FCE, 1951 [1927]. Resultan significativos respecto a esta cuestión los epígrafes 9 y 10 correspondientes a

Heidegger el que explicó cómo el «ser-en-el-mundo» solo emerge en virtud del lenguaje en tanto «habla», lo cual quiere decir que el *ser-en* es lo que es precisamente en virtud de esa habla. En este sentido, todo sujeto, para ser tal, no puede sino operar dentro de una modelización previa y constante. El problema no es la modelización, como tampoco lo es el orden de lo simbólico (en sentido lacaniano), sino la dirección ideológica que toma dicha modelización, el hecho de que haga desaparecer o esconda su carácter ideológico.

Ya Lotman, en su obra de 1970 *Estructura del texto artístico*, definió el arte como un «sistema de modelización secundario».[30] Sin embargo, entendía esta modelización en términos de un medio a través del cual se lleva información a los individuos. Aunque reconoce que tales sistemas influyen «poderosamente en la mente de los hombres y en muchos aspectos de la vida social»,[31] Lotman parece emplear este término para referirse al hecho de que el texto literario transporta un modelo de la estructura del espacio del universo, dándole por ello a dicho texto una función meramente representativo-comunicativa.

Ha sido Zylko quien más recientemente se ha referido al hecho de que la modelización en sus diferentes niveles y grados sirve «para otras funciones importantes [...], como el centro de la existencia mental, la proyección del pensamiento, el medio de mantenimiento de lazos sociales y el instrumento de la actividad social y política».[32] Aquí, de hecho, uso «modelización» no como un modo de transmitir una información, sino como mecanismo performativo que crea efectos de sujeto (insisto: cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades en fin). Lo que se modeliza no existía previamente, sino que es el producto de la modelización misma. Este hecho fue detectado por Horkheimer en 1937. «Los hombres son el resultado de la historia no solo en sus vestidos y en su conducta, en su figura y en su forma de sentir, sino

la «Primera Sección» titulada «Análisis fundamental y preparatorio del "ser ahí"», pp. 53-60.

30. I. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, Colección, Fundamentos, 1978, p. 20.

31. *Ibíd.*, p. 20.

32. B. Zylko, «La cultura y la semiótica: notas sobre la concepción de la cultura de Lotman», en *Entretextos*, 5, 2005, pp. 33-52, La cita corresponde a la página 33

que también es inseparable del proceso vital social tal y como se ha desarrollado durante milenios».[33]

Se podría decir, siguiendo a Van Dijk, que esa modelización posee la capacidad de crear «modelos mentales» que organizan lo que tradicionalmente conocemos como actitudes de los sujetos sociales, elementos compartidos respecto a diferentes aspectos de la realidad. El vínculo entre tales «modelos mentales» y la ideología es algo que también ha visto Van Dijk con claridad.[34]

Los sistemas modelizantes se distinguen entre sí por el material empleado como base de su expresión y por el modo retórico de su organización, pero lo que los une es su función modelizadora. Es en este sentido que la literatura o el arte no poseen especificidad excepto por su modo retórico, pues forman fila, a veces entrando en conflicto con ellos, junto al resto de los sistemas modelizantes (cine, radio, televisión, música, etc.). Además, tales sistemas pueden o bien alinearse en una misma dirección ideológica, o bien entablar una relación de competencia entre sí, generalmente neutralizada dentro de los sistemas capitalistas por el devenir mercancía de todos los objetos en circulación. Lo más propio de los sistemas modelizantes es la incitación y apelación a los individuos para que éstos realicen acciones y produzcan discursos, hasta el punto de que se puede decir que un sistema modelizante se define por su carácter incitativo, apelativo y performativo.

Vamos un ejemplo cotidiano extraído de un periódico Hace unos años el periódico *El Mundo* publicó una entrevista con Fraga Iribarne dentro de la serie que este diario dedicaba a los encuentros con la historia y, en concreto, al franquismo treinta años después. En ella, el conocido político conservador aseguraba lo siguiente: «el régimen [franquista] no era fascista, ni totalitario, sino solo autoritario». Esta afirmación apareció publicada en un periódico que en aquellos momentos intentaba llevar a cabo un movimiento global de «re-escritura» de la historia de España del siglo XX. El modelo silogístico es patente: ser autoritario no es

33. Max Horkheimer, *Teoría tradicional y teoría crítica*, *op. cit.*, p. 35.

34. Teun van Dijk, «El análisis crítico del discurso y el pensamiento social», en *Athenea Digital*, n.º 1, 2002, pp. 18-24. También, «Semántica del discurso e ideología», en *Discurso y Sociedad*, 2 (1), 2008, pp. 201-261.

igual a ser fascista o totalitario. Franco era autoritario, por tanto Franco no era fascista ni totalitario. De ahí que, como dice en otro momento de la entrevista, al final el juicio sobre Franco será positivo tanto en lo referido a 1936 como a 1975.

Nos encontramos ante un texto tético que crea una antítesis lingüística y conceptual con el fin de crear un modelo de mundo que incita a un diagnóstico positivo sobre Franco. El juego de palabras empleado por Fraga es un movimiento lingüístico en virtud del cual se ponen en juego tres conceptos, «fascista», «totalitario» y «autoritario», y se los presenta como antitéticos. Tal antítesis es la que se da entre los términos «fascista» y «autoritario», antítesis falsa por cuanto nada en la experiencia franquista autoriza a hacer esa diferencia.

Falsa también porque se esconde el sentido del término «autoritario» en tanto «diferente» de los otros dos. No, dice Fraga, Franco no era fascista porque ese término proviene de la Italia de Mussolini y esto era España, pero he aquí que el régimen franquista y el fascismo eran equivalentes en su práctica política general: se trató de un levantamiento militar contra una proclamación democrática de la II República y contra los atisbos de una revolución social profunda, ejerció una represión brutal de todos los partidos que no comulgaran con el régimen, impidió la libertad de expresión y aplicó la pena de muerte en casos políticos o pretendidamente políticos.

3. *Línea de pensamiento de la crítica como sabotaje*

La visión performativa y modelizante que se está exponiendo coincide con lo que Edward W. Said denominaba, en su libro *Orientalism*, «textual attitude», en referencia a ese comportamiento que consiste en «suponer que los libros y los textos pueden ayudar a comprender el desorden impredecible y problemático en el que los seres humanos viven».[35] Los ejemplos a los que alude son naturalmente *Cándido* y *Don Quijote*. Sin embargo, Said parece dar por supuesto que los sujetos tienen la libertad de

35. En inglés: «to assume that the swarming, unpredictable, and problematic mess in which human being live can be understood on the basis of what books —texts— say». Edward W. Said, *Orientalismo*, *op. cit.*, p. 135.

elegir o no esa actitud textual, y que si la eligen es a veces por pereza (dado el éxito aparente del modelo). En realidad, tal y como hemos visto en el caso de Don Quijote, tal libertad es muy relativa. Lo que se produce es, más bien, una competencia de modelos textuales (competencia en un sentido semejante al que Lakatos le da a este término cuando habla de los programas de investigación científica) cuyo valor de verdad se rige por el éxito que alcanzan.

El modelo textual de Sancho, basado en las ideas recibidas por la tradición, en las paremias, se nos ofrece como más oportuno que el de su señor. Pero ello no significa que el modelo de Sancho, o el del cura, barbero o vizcaíno, sean menos textuales que el de Don Quijote. Que los sistemas modelizantes sean apelativos, incitativos y performativos pone de relieve que podemos generalizar esa frase de Said que afirma: «este género de textos puede crear no solo un conocimiento, sino también la realidad que parece describir».[36]

No es en absoluto gratuito que ese poder performativo de los textos fuera detectado en épocas muy tempranas por la llamada crítica post-colonial. La razón es clara: solo una preocupación por las vías a través de las cuales el imperialismo logró asentarse en los países colonizados, podía advertir la forma en que la cultura dominante ayuda a consolidar y definir el acto de colonización. Los escritos, por ejemplo, de Frantz Fanon están atravesados por esa concepción performativa de los textos. En un ensayo titulado «Le nègre et la psychopathologie», lo expresa del siguiente modo: «...il y a une constellation de données, une série de propositions qui, lentement, sournoisement, à la faveur des écrits, des journaux, de l'éducation, des livres scolaires, des affiches, du cinéma, de la radio, pénètrent un individu —en constituant la vision du monde de la collectivité à laquelle il appartient—».[37]

Esta última afirmación, en la cual se está dando a entender la capacidad de los modelos textuales para configurar el horizonte de la percepción del mundo de una colectividad, forma parte de esa visión performativa de los textos a la que me estoy refiriendo. El radicalismo de Fanon llega hasta el punto de afirmar que

36. *Ibid.*, p. 137.

37. Este ensayo está incluido en el libro de Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, París, Seuil, 1951, p. 124.

esos modelos textuales, pertenezcan al registro textual que pertenezcan, llegan a determinar la auto-percepción de los individuos. No solo su imagen del mundo, sino también la imagen de sí mismos. De ahí que pueda escribir lo que sigue: «jusqu'en 1940 aucun Antillais n'etait capable de se penser nègre».[38] Y si no era capaz de pensarse a sí mismo como negro era por la inexistencia de modelos textuales o imaginarios a su alcance. De este modo, «c'est seulement avec l'apparition d'Aimé Césaire qu'on a pu oir maître une revendication, une assomption de la négritude».[39]

Y del mismo modo que existían poderosas razones de orden político para que la crítica post-colonial detectara el poder performativo de los textos, su alcance en cuanto a una configuración de un estado de cosas, también existieron razones para que la crítica feminista hiciera lo propio. Desde la perspectiva de lo que podríamos denominar «sujeto sufriente», se desprende una mirada hacia todas aquellas tecnologías que lo han llevado no solo a esa situación, sino también a presentarla como natural. De hecho, y siguiendo en ello al Foucault de la *Historia de la sexualidad*,[40] Teresa de Lauretis empleó la noción de «tecnologías del género» para referirse al hecho de que el género (*gender*), comprendido como representación y auto-representación, es el producto de varias tecnologías sociales. Entre esas tecnologías se encuentran, junto a las practicas diarias y los discursos institucionalizados, el cine y otras modalidades artísticas.[41]

De hecho, un poco más adelante, De Lauretis subraya cómo las teóricas feministas del cine, habían venido investigando la forma en que este medio construía a la mujer como imagen, como objeto de mirada voyeurista del espectador. Razón por la cual se puede decir que el aparato cinemático es una tecnología del género.[42] El planteamiento de Teresa de Lauretis queda con-

38. *Ibid*., p. 124.

39. *Ibid*., pp. 124-125.

40. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1: la volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976. Trad. esp., *Historia de la sexualidad 1-la voluntad de saber*, Argentina, Siglo XXI, 1977 (1.ª reimpresión 2002).

41. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 2. De hecho, De Lauretis muestra su deuda con Foucault pero a la vez reconoce los límites de su discurso: «la teoría de Foucault, en efecto, excluye, aunque no impide, la consideración del género» (p. 3) [la traducción es mía].

42. *Ibid*., p. 13.

densado en las siguientes palabras: «*la construcción del género se lleva a cabo hoy a través de varias tecnologías del género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionalizados (por ejemplo, la teoría) que tienen el poder de controlar el campo del significado social y, por ello, de producir, promover e "implantar" representaciones del género*»[43] (la cursiva es de la autora). Se puede apreciar cómo planteamientos feministas como el de Teresa de Lauretis, se proponen como objetivo el sabotaje de tales tecnologías. No obstante, la crítica como sabotaje difiere de esas posiciones porque, aun reconociendo la importancia nuclear de la cuestión del género (*gender*), no se limita a él. También marca la diferencia en cuanto a la metodología de análisis y la reivindicación de una atención al modo semiótico de representación, al problema y problematización de la lectura, que a veces está ausente de algunos planteamientos feministas

Tanto la crítica post-colonial como la feminista coinciden, en buena parte de sus planteamientos, con lo que en términos generales se viene denominando *Cultural Studies*. Algunos de los autores más representativos de esa tradición ya han sido convocados en estas páginas, en concreto Raymond Williams y Stuart Hall. Sin embargo, vale la pena hacer extensiva esa mención a los Estudios Culturales de forma global, debido, sobre todo, a su concepción performativa del dispositivo discursivo. La crítica como sabotaje coincide con esa orientación de los estudios en lo que se refiere a la necesidad de tomar como objeto de análisis un amplio espectro al que nos podemos referir como cultura o como discurso. Y coincide, asimismo, en cuanto a su manera de comprender, en clave althusseriano-lacaniana, que la ideología interpela a los sujetos y los incita a actuar como si fueran agentes libres.[44]

También Stuart Hall se ha referido a la capacidad del discurso para modelizar, estilizar, y producir las posiciones de los sujetos, y en esa dirección se ha movido buena parte de su trabajo.[45]

43. *Ibid.*, p. 18 (la traducción es mía).

44. Esta idea puede encontrarse, por ejemplo, en el grupo asociado a la revista *Screen*, dedicada a los estudios fílmicos, y dentro del cual pueden citarse los trabajos de Stephen Heath, Colin MacCabe y Jacqueline Rose, entre otros. Véase a este respecto Anthony Easthope, *British Post-structuralism since 1968*, Londres-Nueva York, 1988

45. Véase Stuart Hall y Paul du Gay (ed.), *Questions of Cultural Identity*, Londres - Thousand Oaks, Sage Publications, 1996.

Sin ánimo de caer en generalizaciones poco productivas, digamos que lo que separa la crítica como sabotaje de los estudios culturales es la poca atención que sus análisis revelan al modo de significación de los textos y, como se decía hace un momento a propósito de las posiciones feministas, su falta de atención a la problemática de la lectura y al modo de significación.[46] Otra diferencia importante entre una posición y otra afecta a la manera como la crítica como sabotaje concibe esa operación mediante la que el sujeto es modelizado por los discursos. Sin embargo, esta cuestión la afrontaremos un poco más adelante.

En otra dirección, las investigaciones de Martha Nussbaum en torno a lo que denominó «poetic justice» partían también de premisas similares, si bien con un planteamiento más centrado en la dimensión ética. Aunque privilegia la novela como género, hace afirmaciones en las que pone de relieve ese carácter performativo de la literatura. Así, por ejemplo, asegura que «la novela construye un paradigma de un estilo de razonamiento ético que es específico al contexto sin ser relativista, en el que obtenemos recetas concretas y potencialmente universales al presentar una idea general de la realización humana en una situación concreta».[47] Más aún, comprende esa dimensión performativa en términos de modelización, la cual alcanza el deseo del lector: «Nuestra experiencia estética incluye una cierta modelación del deseo».[48] Y a propósito de la novela objeto de su análisis, *Tiempos difíciles* de Dickens, pregunta: «¿Cómo modela los deseos y expectativas de sus lectores?».[49] En su operación analítica, Nussbaum reduce a conceptos las posiciones de Gradgrind —uno de los personajes nucleares de la novela de Dickens—, y observa cómo dicha novela describe, critica y subvierte esos hábitos mentales.

46. Este aspecto fue muy bien visto por J. Hillis Miller, quien hablando de las aporías de los estudios culturales señala que el proyecto de éstos depende de la presuposición según la que las dimensiones del poder y el conocimiento, lo performativo y lo cognitivo en un texto dado son simétricos y armoniosos. O lo que es lo mismo, de una no problematización de la lectura. Estas palabras aparecen en su libro *Illustration*, Londres, Reaktion Books, 1992, p. 53.

47. Martha Nussbaum, *Poetic Justice*, Boston, Beacon Press, 1995, p. 33. Trad. esp., *Justicia poética*, Barcelona, Andrés Bello, 1997.

48. *Ibid.*, p. 59.

49. *Ibid.*, p. 55.

Sin embargo, hay tres problemas que Nussbaum no resuelve. El primero tiene que ver con el privilegio de la forma narrativa[50] marginando, por ejemplo, las formas poéticas u otras formas artísticas, hecho difícil de sostener desde el momento en que históricamente ciertas formas poéticas o artísticas han funcionado en determinados contextos como sabotaje de la forma lineal narrativa. Dicho de otro modo: al centrarse en los planos del contenido de la novela de Dickens, al focalizar en exclusiva lo que son los juicios económicos y éticos, se impide a sí misma ver el problema que arrastra la forma misma de la novela y los planos de la expresión en general, así como el contraste que pueden suponer las formas poéticas.

El segundo problema tiene que ver con el privilegio de los textos positivos, aquellos que aportan lo que podemos llamar paradigmas de liberación, sin tener en cuenta que la dimensión ideológica de los textos funciona muchas veces en la dirección del refuerzo de los aparatos ideológicos hegemónicos. El tercero tiene que ver con el hecho de que Nusbbaum no investiga la forma en que el texto lleva a cabo la operación de convertirse en modelo para el lector, hecho que es presentado como meramente transitivo. Unas líneas más abajo, trato de responder a estas cuestiones.

Vale la pena introducir el siguiente matiz: cuando hablo de «modelización de un mundo» no estoy partiendo de una concepción simplemente «referencialista» de los textos. La existencia de textos deconstructivos que ponen en entredicho la referencialidad e incluso la posibilidad de la lectura, en el sentido que De Man trató esta cuestión,[51] no es desde este punto de vista, sino una modelización del mundo en virtud de la que determinados textos (Proust, Nietzsche, Rousseau, etc.) denuncian el contacto no problemático entre el texto y su referente, entre el lector y su texto. Por muy negativa que sea esa consideración, posiblemente la más radical en cuanto al sabotaje, no deja de ser una manera de presentar una percepción del mundo.

50 No solo es un privilegio de la forma narrativa, sino que dentro de las formas narrativas queda privilegiada la forma de la novela de tesis.

51. Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1979. Trad. esp., *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Lumen, 1990.

El propio De Man reconoce que la «crítica radical del significado referencial no implica nunca que la función referencial del lenguaje pueda de algún modo ser evitada, o puesta entre paréntesis», y de hecho pone en evidencia que postular esa puesta entre paréntesis da como resultado la posición característica de los formalismos poskantianos.[52] Lo que él mismo denomina «coerción referencial» es lo que asumo para sugerir una concepción de la modelización que incluya las deconstrucciones y alegorías de la referencialidad. De hecho, tales visiones deconstructivas no son menos incitativas para el cumplimiento de acciones y discursos.

Por otra parte, aunque un texto nunca ofrezca una información completa respecto a la realidad descrita, aunque presente, tal y como puso de relieve Iser,[53] lugares vacíos e indeterminados que el/la lector/a deberá rellenar el proceso de lectura, ello no supone que un texto no imponga un determinado modelo de mundo a través de las herramientas que le son propias. De hecho, y aunque no se especifique de manera abierta, las nociones de «lector implícito» (*Implied Reader*) y de preorientación,[54] presuponen justo los límites del modelo de mundo exhibido por un texto de forma suficiente para que se produzcan elementos perceptores.

4. *El sistema modelizante incitativo*

Vamos a poner un ejemplo extraído de la literatura medieval, ejemplo que nos servirá para realizar a continuación una generalización siguiendo los pasos del ejemplo mismo.

Me refiero al *Sendebar* o *Libro de los engaños*, traducción castellana de unos antiguos textos orientales, realizada en el siglo XIII. Este texto ilustrará con claridad lo que he denominado «sistema modelizante incitativo», así como la modalidad retórica literaria. Alcos, el rey de Judea, decide matar a su hijo cuando se

52. *Ibid*., p. 238 de la trad. esp.

53. Wolfgang Iser, «Indeterminacy and the Reader's Response in prose Fiction», en Hillis Miller, J. (ed.), *Aspects of Narrative*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 1-45.

54. Wolgfang Iser, *Der implizite Leser*, Munich, Fink, 1972. Trad. esp., *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

entera de que éste ha intentado violar a una de las mujeres que más aprecia («E el Rey, quando esto oyó, creció[l]' gran saña por matar su fijo, e fue muy bravo e mandólo matar»).[55]

Se trata, sin embargo, de una mentira orquestada por esa mujer al ver cómo el hijo del rey rechaza su propuesta de matar a este último con el fin de casarse ambos y reinar. De todos modos, como el rey no da un paso sin consultar sus decisiones, «pide el parecer a sus siete consejeros». Éstos, temiendo por su propia vida, sin tener conocimiento verdadero de lo acaecido, modelados por una visión del mundo misógina, deciden salir en defensa del joven. El primer consejero le habla de esta manera al rey: «Señor, non debe fazer ninguna cosa el omne fasta que sea çierto d'ella, e si lo ante fizieres, arrallo as mal e decirte he un enxemplo de un rey e de una su muger».[56]

En primer lugar, el privado trata de modificar la conducta del rey. Este había determinado matar a su hijo, y dicho privado trata de cambiar sus intenciones. En segundo lugar, dado que vive bajo una modelización del mundo misógina, aunque habla de la necesidad de que el rey se cerciore antes de actuar, el cuento que le va a referir es ya tendencioso en contra de la mujer; en tercer lugar, utiliza la «ficción» como instrumento capaz de ejercer la modificación, la pone como un ejemplo. Lo que llama la atención es que, en realidad, «enxemplo» quiere decir modelización del mundo con una fuerza performativa real. El consejero sabe que la «literatura» es una fuerza capaz de modificar el comportamiento de alguien, y en este sentido *Sendebar* es una reflexión sobre la literatura, un texto auto-reflexivo. Pero, claro, el privado no es el único que lo sabe, la mujer también es consciente de ello, y por ello desde ese momento se inicia una batalla entre los cuentos de los privados destinados a evitar que el rey mate a su hijo, y los cuentos de la mujer cuyo propósito es que el rey lo mate.

Cuando el consejero le refiere la historia del marido celoso que compra un papagayo para que sea testigo de las infidelidades de su mujer, y ésta se las ingenia para quitarle crédito a lo que el animal dice, el narrador concluye de esta manera: «E yo,

55. Las citas del *Sendebar* corresponden a la edición de M.ª Jesús Lacarra, Madrid, Cátedra, 2005 (4.ª ed.), pp. 75-76.

56. *Ibíd.*, p. 76

señor, non te di este enxenplo sinon por que sepas el engaño de las mugeres, que son muy fuertes sus artes e son muchos, que non an cabo ni fin».[57] El resultado es que el rey decide cambiar su primera decisión y no matar a su hijo. ¿Por qué? Porque seducido por la narración, habiendo aceptado e introyectado la visión del mundo que ella presenta, la hace suya y se comporta de acuerdo con su imagen construida.

Sin embargo, cuando la mujer le narra la historia del tratante de pieles («curador de paños») que no prohibía jugar a su hijo en el agua, de forma que llegó un día en el que tratando de salvarle, se ahogaron los dos, la narradora finaliza de este manera: «E, señor, si tú non te antuvias a castigar tu fijo ante que más enemiga te faga, matarte á».[58] De inmediato, el rey cambia su conducta y vuelve a mandar que maten a su hijo. La razón es la misma: el regente, seducido por la narración, asimilando un modelo que determina su subjetividad, se ve llevado a actuar de un modo concreto. De todo ello podemos extraer algunas conclusiones que vamos a desarrollar a continuación.

5. *El silogismo imaginativo o «afepto»*

Como discurso modelizante, la literatura no es diferente de un discurso ético, religioso, político o de otro orden semiótico. Son muchos los registros que emplea Çendubete, el principal instructor del *Sendebar*, para educar al hijo del rey, y quién sabe si antes también al rey (son lo que Çendubete llama «saberes» cuyos nombres escribe por las paredes del palacio).[59] De igual modo, nosotros recibimos modelizaciones provenientes de diferentes lugares y discursos. Al igual que éstos la literatura y el arte encarnan una ideología que modeliza la subjetividad de los receptores. Ambos se diferencian de esos otros discursos por su marco retórico: el ejemplo, tal y como lo encarnan los géneros «literarios». Al fin y al cabo, todo texto literario representa situaciones concretas dentro de determinadas coordenadas espaciotemporales, situaciones que según Aristóteles poseen un valor

57. *Ibíd.*, p. 85.
58. *Ibíd.*, p. 87.
59. *Ibíd.*, pp. 72-73.

universal. De hecho, este valor universal es en la teoría aristotélica el que individualiza a la «poesía» frente a la historia.[60] Al señalar el ejemplo como el modo retórico marco de la obra literaria no se hace sino afirmar que nos encontramos ante unos particulares (un personaje, una situación, un paisaje, etc.) que, sin embargo, adquieren una validez general.

Lausberg reconoce en el «exemplum» una de las «figurae sententiae», y dentro de éstas las que llama «figuras de la extensión semántica»: «El *exemplum* (παραδειγμα) es [...] una esfera infinita de lo *simile* y consiste en un hecho fijado [...] que es puesto en comparación con el pensamiento» [61] Nótese que la traducción latina del término griego παραδειγμα pone de relieve que el ejemplo es modélico y, por ello, incitativo, performativo. Llama la atención la función que cumplen los ejemplos en la arquitectura del discurso filosófico, notablemente la de ilustrar determinadas ideas y conceptos. Tal es el caso por ejemplo de Kant, quien a la hora de delimitar lo que entiende por imperativo categórico se ve llevado a multiplicar los ejemplos en los que apoyar su metafísica de las costumbres: el del comerciante que no cobra más caro al comprador inexperto, el del hombre cuyas adversidades le han arrebatado todo gusto por la vida, el de quien sufre de gota, el del que encontrándose en un apuro hace una promesa con el propósito de no cumplirla, y un largo etcétera.[62] Por lo demás no resulta sorprendente que el propio Kant caracterice el ejemplo como incitativo, performativo, especialmente cuando escribe: «...los ejemplos solo sirven como estímulos, al poner fuera de duda la posibilidad de hacer lo que manda la ley, presentándonos intuitivamente lo que la regla práctica expresa de una manera universal».[63]

60. El pasaje es bien conocido: «Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular» (*De Poética*, 1451b 5-10, según la edición trilingüe de Valentín García Yebra, *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1992 [1974, 1 ed.], p. 158.

61. Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 204-205

62. Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Madrid, Austral, 1990 (9.ª ed.) [1785].

63. *Ibíd.*, p. 75

Por otra parte, aunque la literatura y el arte en general sean unos sistemas más dentro del polisistema modelizante, su modo retórico, el ejemplo, emplea un discurso no referencial como forma de expresión,[64] o lo que es lo mismo: la metáfora. Sin embargo, eso no quiere decir que la metáfora no posea un alcance referencial. Tal y como Ricoeur puso de relieve en su obra *La metáfora viva*, es posible hablar de una referencia metafórica,[65] cuya complejidad tiene que ver en parte con lo que aquí trato bajo el nombre de «performatividad real». Lo *simile*, como la metáfora, está fundamentado en la analogía.

Y la analogía, como demostró el pensamiento árabe en torno al siglo XIII (Al-Farabi, Averroes), es una estructura lógica del pensamiento que emplea el silogismo.[66] La tradición que une Avicenas con Al-Farabi, Averroes y Herman el Alemán entiende que la *Retórica* y la *Poética* son partes de la lógica, y según este criterio el medio propio del discurso literario[67] es el ejemplo y el entimema. Averroes explica que del mismo modo que los ejemplos son utilizados en la enseñanza de cualquier materia con el

64. Esta no-referencialidad es común a todos los discursos en la medida en que una cosa es la realidad semiótica y otra la fenoménica, pero en la literatura está algunas veces puesta en evidencia de una manera radical. En especial en aquello que desde Paul de Man conocemos como discursos autodeconstructivos.

65. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa-Cristiandad, 1980. La edición francesa *La metafore vive* en París, Seuil, 1975. Ricoeur hace la crítica de la supuesta no referencia del texto literario y propone una teoría de la denotación generalizada, y afirma: «Al sentido metafórico correspondería una referencia metafórica, de igual manera que al sentido literal imposible corresponde una referencia literal imposible» (p. 310). De ahí, además, que hable del concepto de «verdad metafórica» (pp. 332-343).

66. Véase Jean-François Gilmont y Roland Hissette, *A propos de trois anciennes éditions latines d'Aristote avec commentaires d'Averroès*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 2005. Véase también A.J. Minnis y A.B. Scott (eds.), *Medieval Theory and Criticism, c. 1100 - c. 1375: The Commentary-Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1991, especialmente las pp. 278-313. La bibliografía sobre la transmisión árabe de Aristóteles es muy abundante desde fechas muy tempranas, por ejemplo F. Gabrielli, «Estetica e poesia araba nell'interpretazione della poetica aristotelica presso Avicenna e Averroè», en *Rivista degli studi orientali*, XII, 1929/39, pp. 291-331.

67. El término «literatura» resulta anacrónico al hablar de la tradición medieval, la cual sigue empleando el término «poética» para designar el conjunto de las artes escritas. Aquí lo empleo para relacionar esa tradición con la visión contemporánea del hecho «literario».

fin de facilitar la comprensión y mover el ánimo de los estudiantes, así también la poesía utiliza como medio de expresión los ejemplos bajo la forma de lo que denomina «silogismos imaginativos». De hecho, en su comentario de la *Poética* de Aristóteles, el filósofo cordobés establece una correspondencia entre la imitación y la comparación. En efecto, la representación del mundo se hace no a través de una relación especular sino a través del ejemplo, esto es mediante la presentación de un hecho a través de otro hecho. Es importante retener que Averroes establece como propio del discurso la estructura del «como sí» (en árabe *Ka-anna*), la del «yo imagino».[68]

En efecto, el difícil conocimiento de la *Poética* de Aristóteles a lo largo de la Edad Media, así como la manera en que los intérpretes árabes concibieron la estructura de la obra del filósofo griego,[69] dio lugar a una concepción de la «artes poetriae» en términos de la lógica aristotélica y, por ello, a emplazarla en relación con la ética. El símil es lo que le permite transitar al lector o receptor desde lo particular a lo general y desde lo particular a lo particular. ¿Por qué el consejero asegura al rey que le ha referido el ejemplo para que se dé cuenta de los engaños de las mujeres? Porque el relato de la mujer, que manipula al papagayo para quitarle credibilidad ante el marido, crea en la mente del rey el siguiente efecto silogístico: transita desde el caso particular de la mujer del papagayo al de la suya propia, equiparándolos. La modelización funciona silogísticamente, y en la medida en que ello lleva a la acción podemos decir que el silogismo es lo que abre inductivamente la dimensión incitativa y performativa del discurso en general.

No es en absoluto gratuito que en el capítulo cinco de su comentario, Averroes establezca el vínculo entre el ejemplo y la acción: la poesía, nos dice, persigue provocar acciones voluntarias que el lector seguirá o rechazará.[70] Es éste el mecanismo en

68. Utilizo la traducción y edición de Charles Butterworth, *Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, Albany, State University of New York Press, 1977, p. 60.

69. Siguiendo a los comentadores griegos de Aristóteles, los intérpretes árabes (Avicena, Averroes) partían del supuesto según el que la *Retórica* y la *Poética* eran la séptima y la octava partes del *Organon* respectivamente, las cuales estarían en consecuencia precedidas por los seis tratados sobre la lógica (véase Minnis y Scott, *op. cit.*, p. 279).

70. Butterworth, *op. cit.*, p. 84.

virtud del que el texto se convierte en un modelo de referencia para el receptor.

De hecho, todo el discurso que Gracián hizo en torno a la agudeza y al concepto está fundamentado en un principio semejante. Más allá de la mimesis de las acciones de los hombres en tanto propiedad común de las diferentes formas de «arte» (de acuerdo con la definición aristotélica), Gracián percibe en la expresión «literaria» lo que él denomina «un acto del entendimiento».[71] Si dejamos de lado el psicologismo que presupone esta manera de acercarse al arte, lo que trasluce es que todo texto posee una dimensión conceptual. Que el concepto implica un minimodelo de mundo parece estar fuera de toda duda. Este escritor establece una nítida relación entre la dialéctica, la retórica y el concepto, que le lleva a expresarse en términos de «silogismo» y a reunirlo todo bajo el nombre de «artificio». «Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo, y la retórica al ornato de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura. De aquí se saca con evidencia, que el concepto [...] consiste también en artificio».[72] Dado que el concepto es definido como un mecanismo por el que se «exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»,[73] resulta patente que un texto establece un modelo de mundo a partir de unas relaciones imprevistas que sorprenden y causan placer.

En uno de los ejemplos que el propio Gracián pone para ilustrar la «correlación artificiosa exprimida»,[74] se percibe con claridad la relación entre concepto-agudeza y modelo de mundo. Góngora escribe:

> Ayer naciste, y morirás mañana;
> Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
> Para vivir tan poco, estás lucida,
> Y para nada ser, estás lozana
>
> Si tu hermosura te engañó más vana,
> Bien presto la verás desvanecida,

71. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969, p. 55.
72. *Ibíd.*, p. 54.
73. *Ibíd.*, p. 55.
74. *Ibíd.*, p. 55.

Porque en esa hermosura está escondida
La ocasión de morir muerte temprana.

Cuando te corte la robusta mano,
Ley de la agricultura permitida,
Grosero aliento acabará tu suerte.

No salgas, que te aguarda algún tirano,
Dilata tu nacer para tu vida,
Que anticipas tu ser para tu muerte.

La intertextualidad afirmativa[75] de este soneto en relación con el tópico clásico de la caducidad de la rosa y, por ende, de la vida (nivel literal y alegórico respectivamente), no impide que el lector se enfrente a un modelo de mundo en el que sobresale una visión negativa de la existencia, negativa por cuanto la hermosura y la lozanía son extremadamente breves. Su silogismo, su manera de modelizar el mundo, reside en el hecho de que esa visión del mundo se ofrezca como paradigmática y, por tanto, lleve al receptor a llevar a cabo acciones acordes con dicho paradigma. El soneto XXIII de Garcilaso de la Vega explicitaba la incitación a través de una apelación dirigida directamente a la dama amada y a la posible lectora: «coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto antes que'l tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre». Este poema de Garcilaso ejemplifica muy bien la amalgama entre modelo de mundo y performatividad.

La estructura retórica y entimemática empleada en el soneto de Góngora se puede resumir con relativa facilidad. Que en el primer verso «nacer» y «morir» vayan sintácticamente juntos, acompañados ambos por un «ayer» y un «mañana» es la conexión artificiosa de la que habla Gracián. Tiempos y acciones opuestas entran en un contacto que, de acuerdo con la lógica, resulta artificioso, pero es precisamente el hecho de ponerlos juntos, sintáctica y espacialmente, lo que en el plano semántico y en el

75. Con la expresión «intertextualidad afirmativa» me refiero al procedimiento descrito por Julia Kristeva consistente en que la relación entre el texto actual y el texto extranjero es positiva, o dicho de otra manera: una relación en la que el texto actual admite la ideología del texto o textos extranjeros. Véase Julia Kristeva, *Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, colección «Tel Quel». Trad. esp., *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978, 2 vols. Traducción de José Martín Arancibia.

icónico hace que el lector experimente la brevedad de la vida y de la belleza.

Lo que Paul de Man denomina «hipograma» o «infratexto» no es sino el hecho de que varios textos tengan en común (aunque sea a través de formas contradictorias y no formulables en términos lingüísticos) un mismo silogismo y un modelo de mundo semejante. Esos textos se leen entre sí y mantienen distintos tipos de relación, incluida la ininteligibilidad mencionada por el teórico belga.[76] Si Averroes y los filósofos árabes hablan de «silogismo imaginativo» es debido a que el discurso plantea la silogística en el terreno de unas realidades que no coinciden necesariamente con la realidad histórica, según la acepción clásica según la que el arte pertenece al ámbito de la imaginación. La crítica a la que aquí hemos sometido la concepción del arte en términos de ficción y de falsa performatividad, marca la distancia que existe entre dicha concepción y la que aquí se está desarrollando.

En realidad, si atendemos a la manera como funciona un texto artístico, advertiremos que se corresponde a lo que podemos denominar «silogismo afectivo». Es patente que Góngora no dice que somos seres para la muerte y que la belleza es fugaz y delicada. Por mucho que este sea el silogismo del soneto en cuestión, las rimas, la estructura sintáctica, la tropología, las connotaciones, constituyen la base afectiva del silogismo. No estoy argumentando nada parecido a que en un texto artístico tengamos dos dimensiones separadas: el silogismo como estructura profunda y la forma afectiva como estructura superficial, porque uno y otro plano son inseparables y constituyen una de las características más acusadas de la literatura y el arte en general. En realidad, la expresión «silogismo afectivo» describe una unidad funcional de la que depende, eso sí, la efectividad de su modelización.

Tenía razón Kenneth Burke cuando sugería aplicar el carácter predictivo de los refranes y proverbios a toda la literatura. Si los refranes son estrategias para afrontar determinadas situa-

76 Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984. Trad. esp., *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007. En el ensayo titulado «Antropomorfismo y tropo en la lírica» leemos, por ejemplo, «Cada vez que nos topamos con un texto como "Obsesión" —o sea, cada vez que leemos—, siempre hay debajo un infratexto, un hipograma como "Correspondances"» (p. 354 de la trad. esp.).

ciones, ¿por qué no sería posible que una obra como Madame Bovary fuera una manera estratégica de nombrar un tipo de situación ante la que nos podemos encontrar, un modelo de experiencia que permitiría a los lectores adoptar una actitud hacia ella?[77] Sin embargo, es un análisis excesivamente parcial porque en su manera de proceder está limitando la obra literaria a una estructura de contenido reducible a ideas más o menos complejas, separadas de la dimensión significante. Por otra parte, Burke entiende el modelo de mundo ofrecido por la obra literaria como una herramienta que el lector o lectora tendrá la opción de emplear en un momento determinado. A ello pongo dos objeciones: la primera es que en el caso de la obra artística el concepto o la idea no es separable de la articulación significante; la segunda tiene que ver con el hecho de que el modelo de mundo de una obra literaria o discursiva, no se presenta como una opción ante el lector, sino como una imposición que logrará o no su objetivo de modelar la subjetividad de quien lee.

Cuando el mural del *Guernica* representa una figura trágica de la manera en que se puede contemplar a la derecha del cuadro:

77. Kenneth Burke, «Literature as Equipment for Living», en *The Philosophy of Literary Form*, California, University of California Press, 1973 (3.ª ed.), pp. 293-304.

un silogismo como «la desesperanza ante los horrores de la guerra» y las consecuencias que de ello se desprenden, no existe al margen de la dimensión, orientación y posición de esas formas puntiagudas, triangulares que representan plásticamente el fuego y de las curvas asociadas a ese rostro que mira con angustia hacia el cielo. Estaba en lo cierto Lyotard cuando afirmaba que la dimensión figural de la pintura deconstruye su logos y su sentido, en la medida en que dicha dimensión excede y no es reducible a su sentido expresable de forma verbal. Lyotard escribe:

> Lo salvaje es el arte como silencio. La posición del arte supone desmentir la posición del discurso. La posición del arte indica una función de la figura, que no está significada, y esa función alrededor y hasta dentro del discurso, indica que la trascendencia del símbolo es la figura, es decir una manifestación espacial que no admite incorporación por parte del espacio lingüístico...[78]

Sin embargo, que lo figural exceda el sentido quiere decir en realidad que éste vive sin desaparecer ni quedar interiorizado en el medio de esa figuralidad, que de hecho no se diferencia en nada de ese nivel plástico y que debe toda su efectividad modelizadora a dicha indiferenciación. Por lo demás, ¿quién ha dicho que el sentido se reduce al universo lingüístico? El propio Lyotard reconoce que «el sentido se halla presente como ausencia de significación»,[79] y al establecer esa diferencia pone de relieve que del mismo modo que hay un modelo de mundo organizado lingüísticamente (como en el caso de la literatura), hay también un modelo de mundo organizado pictórica y libidinalmente Cuando Picasso se negó a firmar la carta que le escribió Juan Larrea con el fin de que el pintor declarara que el caballo del *Guernica* representa alegóricamente al franquismo,[80] está dando a entender aquello que Lyotard ha expresado con claridad: que la pintura no puede reducirse a la significación y que la figura va más allá de un universo concebido en términos lingüísticos Y, no obstante, el ataque contra los horrores de la guerra difícil-

78. Jean-Françoise Lyotard, *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 32 (en francés *Discourse, Figure*, París, Éditions Klincksieck, 1974).

79. *Ibid*., p. 37.

80. Juan Larrea, *Guernica (Pablo Picasso)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1977, p. 175.

mente puede ser separado del bombardeo de la ciudad de Guernika en 1937.

Lo que molestaba a los primeros espectadores que contemplaban el mural no era solo su relación histórica con el infame bombardeo de la ciudad de Guernika por la aviación nazi-fascista, sino el hecho de representarlo mediante esa densidad caótica y cubista de cuerpos y volúmenes troceados y agonizantes. Así, pues, que lo figural deconstruye el sentido lógico del cuadro significa que su capacidad para llegar hasta quien mira un cuadro está en proporción directa a la distancia entre un plano y otro, si bien esa distancia constituye la medida y el síntoma de la unidad entre ambos. En esta paradoja reside toda la esencia política del arte.

Ya en época muy temprana, Jan Mukarovsky percibió con claridad que tal paradoja no supone una polarización de las dos funciones esenciales en la obra de arte. Si bien es cierto que a través de la llamada «función estética» el texto poético se aparta del referente para llamar la atención sobre sí mismo, también lo es que tal suspensión no es eterna ya que la lectura o la mirada siempre va más allá en busca de un sentido. He aquí cómo lo formula Mukarovsky:

> ¿La obra poética está, pues, privada de toda relación con la realidad? Si la respuesta a esta pregunta fuese positiva, el arte se reduciría a un juego cuyo objetivo único sería el placer estético. Pero una conclusión semejante sería, con toda evidencia, incompleta. Por eso es necesario proseguir el análisis de la denominación poética con el fin de demostrar que la atenuación de la relación entre el signo y la realidad denominada por éste, no excluye la relación entre la obra y la realidad en su conjunto. Y que incluso esta relación resulta beneficiada por aquella atenuación.[81]

Ahora bien, que el silogismo posea una determinada efectividad, no significa que sea evidente, que se perciba en una primera aproximación. En las maquinarias textuales complejas, como son las literarias y artísticas en general, el silogismo se esconde a una primera mirada, a una mirada superficial y precipitada. Y es esta complejidad del silogismo artístico la que justifica la necesidad de una crítica encargada de desmontarlo.

81 Jan Mukarovsky, «Dos estudios sobre la denominación poética», en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 195-211. La cita corresponde a las pp. 199-200.

6. *La función performativa real del arte*

Volvamos un momento al *Sendebar*. Las palabras del consejero nos ponen ante una situación paradójica: la literatura emplea el tropo de la analogía o de la contigüidad (metáfora y metonimia, a veces en relación de conflicto) como forma epistemológica y como tal no es referencial-denotativo. No obstante, como la analogía adopta una estructura silogística crea un efecto performativo real. Que la literatura no posee referente quiere decir que desarrolla una visión deformada del mundo (que contrasta con otras visiones deformantes previas, simultáneas o posteriores), y que, pese a ello, posee una fuerza performativa real. Es claro que Alcos, el rey de Judea, sabe que posiblemente la mujer del cuento del papagayo no ha existido jamás en el plano fenomenal, pero eso no impide que su comportamiento para con el hijo sea un efecto de esas historias. En ello, ética y ficción van a la par.[82] No obstante, es importante darse cuenta de que la relación entre un texto y el lector o espectador no es transitiva de una forma sencilla.

Un texto no impone al espectador un determinado modelo de mundo en una sencilla relación de causa-efecto. Tal y como Rancière ha señalado en su libro *Le spectateur émancipé*, no nos encontramos ante un fenómeno en el que «l'élève doit *apprendre* [...] ce que le maître lui *apprend*», o en el que «le spectateur *doit voir* [...] ce que le metteur en scéne lui *fait voir*».[83] Tal y como demuestra Cervantes en *Don Quijote*, el hecho de que los libros de caballería seduzcan a Alonso Quijano, no significa que vayan a seducir de mismo modo a los conciudadanos del hidalgo. Sancho —lo apuntábamos más arriba— es resistente al discurso de la caballería, igual que el cura o el barbero, y otros tantos personajes que por la novela pululan. El improvisado escudero lleva consigo otro modelo de mundo representado por todos los refranes que conoce y no para de citar para desesperación de su señor.

82. Una aproximación a la relación entre «ejemplo» y «literatura» es la que encontramos en J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading*, Nueva York, Columbia University Press, 1992.

83. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, París, La Fabrique éditions, p. 20. «El alumno debe *aprender* [...] lo que el maestro le *enseña*», «el espectador *debe ver* [...] lo que el que pone la escena le *hace ver*» (la traducción es mía).

Ello se debe a que la relación entre un lector o espectador con un texto determinado puede ser, en sus formas extremas, o bien de admisión o bien de rechazo. Es decir, o se asume la modelización del mundo de una obra de arte, o se establece una defensa frente a ella. Sin duda caben reacciones intermedias, hay en *El Quijote* personajes que no rechazan del todo los libros de caballería, pero no caen en la radicalidad del protagonista. Las razones del asentimiento o del rechazo pueden ubicarse en los diferentes lugares de la geografía psíquica de un sujeto, y debería recurrirse por ejemplo al psicoanálisis como modo perspicaz de explicación. En la obra de Normand Holland y David Bleich,[84] entre otros, puede encontrarse desarrollos en torno a la relación entre el lector y el texto literario, si bien no compartimos del todo el hecho de que todo el acto de lectura se resuma en un intento de comprenderse a sí mismo por parte del lector. Puedo, por ejemplo, detener la lectura de la novela *Light in August* de Faulkner[85] porque su visión del mundo despierta en mí unos ecos insoportables, o porque me afecta en exceso la visión del mundo que me ofrece un texto determinado.

¿Qué explica el triunfo de una novela como es la trilogía *Millennium* de Stieg Larsson?

Todo triunfo, todo *best-seller* implica que un gran número de lectores admiten y se dejan seducir por la manera como novelas como *Los hombres que no amaban a las mujeres* modelizan el mundo. Es un fenómeno prototípico de la admisión a la que nos estamos refiriendo. Sin pretender agotar las razones de ese asentimiento tan generalizado, digamos que hay tres causas que lo explican.

En primer lugar, el empleo de un lenguaje transparente que nunca entorpece el acceso a la historia narrada. En los momentos en que se emplea un léxico especializado, por ejemplo del campo de la informática o de los servicios de inteligencia, se trata de un lenguaje con el que los lectores de buena parte del

84. De Norman N. Holland, véase, por ejemplo, «Defence, Displacement and the Ego's Algebra», en *Psychoanalytic Quarterly*, 37, 1968, pp. 114-125. De David Bleich, *Subjective Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.

85. William Faulkner, *Light in August: the Corrected Text*, Nueva York, Vintage Books, 1990. Primera publicación en Nueva York, Modern Library, 1950.

mundo están lo suficientemente familiarizados como para sentirse a gusto en ese medio. En segundo lugar, es una novela que establece una defensa de aquellos grupos de población (mujeres, personajes antisistema, gente crítica con el gobierno, etc.) hacia los que existe una marcada sensibilización social. En tercer lugar, y como factor más importante, esta trilogía de novelas presenta unos personajes que son capaces de superar las fuertes barreras que le impiden el ejercicio de su libertad. Sufren el acoso de malvados amparados a la sombra del gobierno y de la política; son violados, encarcelados, sufren atentados, son perseguidos por la justicia y por grupos paramilitares.

Sin embargo, y a pesar de todas esas trampas e impedimentos, logran superarlos y salirse con la suya, tienen habilidades personales que les permiten llegar muy lejos, enriquecerse, desenmascarar a los malos, llevarlos a la cárcel, matarlos incluso, o vengarse de ellos de una forma efectiva y ventajosa, mantener relaciones sexuales libres más allá de las estructuras represivas del matrimonio, etc. Circunstancias estas últimas que, por desgracia, no forman parte de las destrezas de buena parte de la población. En cualquier caso, todo esto hace que el lector se sienta compensado, afirmado y que estas novelas eleven su moral. El mundo no está hecho a la medida de personajes como Lisbeth Salander o Mikael Blomkvist, está manejado por gente ruin y poderosa, pero ellos tienen la suficiente fuerza y habilidad como para acabar triunfando sobre el mal. Este carácter compensatorio provoca la admisión del lector cuya personalidad se siente reforzada y apoyada. Desafortunadamente, insisto, no todo el mundo tiene las habilidades de Salander, y muy pocos son unos *craks* del pirateo informático.

Otro ejemplo de esta dialéctica entre la admisión y el rechazo nos lo proporcionan aquellos casos en que, por ejemplo, un traductor o traductora se niega a aceptar el modelo de mundo que presenta el texto que se halla traduciendo. Así sucedió con algunas traductoras feministas. Suzan J. Levine, por ejemplo, ante la tarea de traducir a Cabrera Infante, rechazó la modelización del mundo de este escritor, al considerarlo «oppresively male», narcisista, manipulador y misógino.[86] Según esta autora, el escritor

86. Suzan J. Levine, *The Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*, Saint Paul, Graywolf Press, 1991. También «Translation as

cubano usa el lenguaje con el fin de «mock women and their words», y emplea las metáforas para referirse de forma negativa a las mujeres.[87] La pregunta de Levine es clara: «Where does this leave a woman as translator of such a book? Is she not a double betrayer, to play Echo to this Narcissus, repeating the archetype once again?».[88] Y la respuesta es igualmente clara: la traductora debe intervenir en el texto con el fin de subvertir la postura de un narrador como Cabrera Infante. O dicho de otro modo, la sujeto traductora rechaza el modelo de mundo que representa el narrador traducido, y ese rechazo se traduce en la creación de un texto-traducción voluntaria y expresamente infiel.

Así, por ejemplo, ante una frase como «no one man can rape a woman» en la que está dando a entender la imposibilidad de ejercer la violencia sobre una mujer, su traducción es como sigue: «no wee man can rape a woman».[89] Al sustituir «one» por «wee» («pequeño») se socava ese modelo y mito patriarcal y se burla del hombre que late tras esa escritura. Éste nos proporciona una información suplementaria: no solo la admisión de un texto, en virtud de una seducción ocasionada por alguno de sus aspectos, lleva a un lector o espectador a pensar, actuar o construir determinados discursos en respuesta al modelo de mundo que ha recibido leyendo o mirando aquel texto, sino que el rechazo de éste contribuye igualmente a pensar, actuar y construir determinados discursos.

El rechazo de Levine la lleva a construir un texto visiblemente distinto de aquel que se ha propuesto traducir, del mismo modo que el rechazo de los libros de caballería por parte del cura, el barbero y otros conocidos de Alonso Quijano les lleva a quemarlos (una acción) y a sostener determinados discursos. El cura: «...porque según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin escusa alguna,

(sub)version: on translating *Infames Inferno*», en L. Venuti, *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992, pp. 75-85. Este artículo fue originalmente publicado en 1983 en *SubStance*, 42, 1992, pp. 85-94.

87. *Ibíd.*, p. 82.

88. *Ibíd.*, p. 83.

89. *Ibíd.*, p. 83.

condenar al fuego».[90] Un discurso (las palabras que acabamos de citar) y una acción (quemar los libros)

Así, pues, el conflicto entre un texto y un lector o espectador puede explicarse en términos de una colisión o acuerdo entre dos o más modelizaciones del mundo tanto en el interior como en el exterior del texto. El rey Alcos, por continuar con el ejemplo anterior, vive en un mundo de modelizaciones encontradas, cada una le expone un tipo de mundo y una clase de comportamientos, y cada una le incita a actuar y a hablar de un modo diferente y opuesto (o matar a su hijo, o no matarlo). Lo que esta narración, como la de *Don Quijote*, pone de relieve es la permeabilidad del sujeto lector o espectador a los modelos de mundo encarnados en los diferentes medios, orales o escritos, auditivos o visuales, que llegan hasta él. Esta permeabilidad de la que estoy hablando tiene su fundamento en la estructura imitativa de todo sujeto, dado que éste necesita puntos de referencia con arreglo a los cuales tomar determinadas decisiones éticas y/o políticas.

Sin embargo, al sostener esta idea se está suponiendo un sujeto anterior a la existencia de unos puntos de referencia que halla en los discursos, cuando lo que sucede en realidad es que son esos mismos discursos los que fundan las posiciones de sujeto. Las teorías constructivistas del sujeto desde Althusser y Lacan hasta Butler y Hall, por ejemplo, han afirmado de una u otra manera la dependencia del sujeto respecto al orden simbólico y a las formaciones discursivas. En este sentido, la modalización de la que hablamos en este texto se refiere a dos estados del sujeto: por una parte, a su formación en calidad de sujeto; por otra, a la capacidad de remodelación que poseen las diferentes textualidades con las que se va encontrando. Cualitativamente se trata del mismo proceso, puesto que como escribió Butler el género, por ejemplo, se concibe como una «*temporalidad social* constituida» a partir de una «*repetición estilizada de actos*».[91] Sin embargo, es posible contemplarlo como dos etapas, la de la formación del sujeto, y la de la reformación del mismo. Sin duda, son

90. *Don Quijote de la Mancha*, I, VI, pp. 110-111.

91. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990. Trad. esp., *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós-UNAM, 2001, p. 172. La cursiva es de la autora.

los procesos de repetición de una norma o ley los que operan en ambos casos, pero precisamente porque se trata de una repetición debe tenerse en cuenta los efectos de diferencia engendrados por esa repetición, y en ese punto el encuentro con los discursos puede ser la clave de esa diferencia. El personaje de Don Quijote sufre una (re)modificación de su propia subjetividad en función de su encuentro con los libros de caballería y las normas que de ellos se desprenden. Como estamos viendo, algo semejante le ocurre al rey Alcos.

Los límites del constructivismo fueron señalados de forma temprana por Hirst, para quien el carácter apelativo de la ideología, tal y como fue descrito por Althusser, depende de la capacidad de reconocimiento que tenga el sujeto antes de haberse integrado en el orden simbólico. Hirst sostiene que alguna facultad ha de poseer el todavía-no-sujeto para poder llevar a cabo el reconocimiento «que lo constituirá como sujeto».[92] Esa misma crítica puede dirigirse contra el constructivismo de Butler y ayuda a comprender la razón por la que los individuos sometidos a la misma ley y normativa pueden adoptar posiciones diferentes en el interior de las formaciones discursivas. Desde el punto de vista de la crítica como sabotaje, la solución consistente en decir que también el cuerpo es el resultado de una construcción, aunque necesaria en lo que se refiere a los mecanismos del bio-poder, resulta excesivamente simplificadora y deja muchas cuestiones sin resolver.

Por ello nos inclinamos hacia una manera de pensar ese problema en términos de un hibridismo entre pulsiones y formaciones discursivas en lo que toca a la construcción del sujeto. Este hibridismo puede ser concebido como una sutura según los términos de Stephen Heath y Stuart Halls,[93] como un punto de articulación temporal entre todos los factores constitutivos de una subjetividad, añadiendo sin duda aquellos que tienen que ver con las pulsiones y las energías. A la (re)construcción de una identidad contribuye, sin duda, todas aquellas interpelaciones provenientes de los modelos de mundo representados en los diferentes dispositivos semióticos, y en ello juegan un papel de

92. Paul Q. Hirst, *On Law and Ideology*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1979.

93. Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Basingstoke, Macmillan, 1981.

primer orden los mecanismos de identificación. Sin embargo, la (re)construcción, insisto en ello, no afecta a cuerpos dóciles (la expresión es de Foucault),[94] sino a cuerpos en conflicto.

En este sentido estoy en desacuerdo con el juicio de Rancière en torno a la libertad que el lector o espectador tiene a la hora de liberarse de las estructuras de dominación y poder. Mantiene, por ejemplo, que el espectador, lector o alumno «il observe, il sélectionne, il compare, il interprete. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la perfomance en la refaisant à sa maniere...».[95] Pero mantener esta tesis supone despreciar el poder de seducción de la obra de arte y del texto en general, supone que el sujeto es inmune e impermeable a las influencias de los textos que llegan hasta él o ella por diversos medios. Supone que un sujeto tiene la libertad de hacer lo que quiera con un texto, y el lenguaje no da lugar a esa independencia, tal y como desde Lacan a Paul de Man ha quedado suficientemente demostrado. Incluso la llamada Estética de la recepción (Jauss, Iser, Eco) puso límites a las posibilidades interpretativas de un lector, realidad esta que Rancière no parece tener en cuenta, pasando por alto toda esa tradición.

Por otro lado, su argumento no hace más que repetir en un plano diferente aquel otro de Deleuze acerca de que las masas no necesitan mediadores para llevar a cabo la revolución. Al argumentar ambos que tanto el pueblo como el espectador saben lo que quieren, los convierten automáticamente en un sujeto homogéneo e indiviso. La crítica que Spivak hizo de este sujeto indiviso, en su clásico ensayo «Can the subaltern speak?»,[96] puede aplicarse también en este caso. Y a todo ello cabe sumar otro hecho: aun aceptando el planteamiento de Rancière, sigue en pie el carácter de modelización del mundo que arrastra en sí

94. Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975. Trad. esp., *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1976.

95. Rancière, *op. cit.*, p. 19.

96. Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press. Trad. esp. de Manuel Asensi Pérez, *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona MACBA, 2009.

mismo todo texto al margen de lo que con él haga un lector o espectador. Es decir, el que un texto sea capaz de seducir o no a un receptor determinado no obsta para que, desde una actividad crítica como la que estoy proponiendo aquí, se lleve a cabo el análisis de la forma en que dicho texto semiotiza los referentes que describe y crea a la vez.

Debe insistirse en que al hablar anteriormente de «tropo de la analogía» se pone de relieve que el hecho de tratar la literatura y el arte como silogismo no quiere decir que concibamos este tipo de discurso en términos de «contenido» (opuesto a una forma). Todo silogismo posee una función referencial que tiene lugar en medio del registro lingüístico o semiótico. O lo que es lo mismo, aunque la lógica nos lleve a tratar las cuestiones que la afectan en un nivel conceptual, no puede olvidarse que es el resultado de una operación lingüístico-semiótica. De ahí que una y otra vez aludamos al medio del tropo. De hecho, lo que conocemos con el nombre de «poesía lírica» (y que tan poco *lírica* resulta) es el tipo de texto en el que el componente lingüístico de la modelización se produce en un aparente vacío lingüístico. En ese medio parece existir únicamente los desplazamientos significantes. Podríamos decir al respecto: no es lo único que existe, pero sí deja al desnudo la separación entre el lenguaje y el objeto significado. Toda la visión de la literatura expuesta por Blanchot en «La literatura y el derecho a la muerte»[97] puede quedar aquí incluida y asumida, si bien Blanchot no sacó conclusiones en torno al carácter performativo que aquí estoy subrayando.

Se comprende que los estructuralistas y los semióticos defendieran que la obra literaria carece de referente y no lo necesita en absoluto para significar, se comprende, asimismo, que los seguidores de la estética de la recepción, como Iser, aseguraran que los actos performativos de una obra literaria y artística son fallidos. Nada que objetar. La fuerza ilocutiva de las palabras mediante las que una de las prostitutas del ventero nombra caballero a Don Quijote («Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides»),[98] no consiguen nombrarlo caballero debido a que son pronunciadas en un contexto

97. Maurice Blanchot, «La littérature et le droit a la mort», en *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.

98. *Don Quijote, op. cit.*, p. 93.

fingido, no serio, de chirigota. Podríamos invocar aquí la deconstrucción derridiana de la oposición «habla/escritura» en el discurso de Husserl, la cual permite pensar que la repetición esencial del signo compromete la distinción entre signo efectivo y signo ficticio.[99]

Si las palabras de la dama cortesana deben su condición de posibilidad a la misma causa que hace posible que esas palabras nombren de verdad caballero a alguien en un contexto serio, es decir, al hecho de poder ser repetidas en ausencia de quien las pronuncia, entonces está claro por qué no se puede mantener la oposición entre un signo con referente y un signo con referente imaginario. Podríamos detenernos minuciosamente en el argumento demaniano según el que la distinción entre diferentes tipos de texto no se debe a la presencia o ausencia de un referente sino al modo retórico utilizado.[100] Con el mismo cometido valdría la pena demorarse en las críticas feministas o *queer* de la semiótica y el estructuralismo, especialmente en las obras de Teresa de Lauretis, Monique Wittig y Judith Butler.[101]

99. Se trata del ensayo *La voix et le phénomène (Introduction au probleme du signe dans la phénoménologie de Husserl)*, París, PUF, 1967. Trad. esp., *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Valencia, Pre-Textos, 1985. Éste es el momento en que Derrida pone de manifiesto la tesis a la que aludo aquí: «Ahora bien, si se admite como hemos intentado mostrar, que todo signo en general es de estructura originariamente repetitiva, la distinción general entre uso ficticio y uso efectivo de un signo se ve amenazada. *El signo está originariamente trabajado por la ficción*» (p. 107 de la trad. esp.). La crítica como sabotaje mantiene una gran deuda con este ensayo de Derrida.

100. En relación con el «Contrato social» de Rousseau, escribe De Man: «Es muy posible que la dificultad surja del uso de términos temáticos como "político" o "religioso", cuyo estatus referencial estuviese claramente establecido y pudiese ser entendido sin tener en cuenta el modo retórico de su enunciación», en *Alegorías de la lectura*, *op. cit.*, p. 283: p. 246 de la ed. inglesa.

101. Resulta muy ilustrativo al respecto este pasaje de Wittig perteneciente a su ensayo «El pensamiento heterosexual»: «Estos lenguajes, o más bien estos discursos, se ensamblan unos con otros, se interpenetran, se soportan, se refuerzan, se autoengendran y engendran otros. La lingüística engendra la semiología y la lingüística estructural, la lingüística estructural engendra el estructuralismo, el cual engendra el Inconsciente Estructural. El conjunto de estos discursos levanta una confusa cortina de humo para los oprimidos, que les hace perder de vista la causa material de su opresión y los sume en una especie de vacío ahistórico», en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales, 2006, p. 46.

Otro tanto se puede decir de los actos performativos que transcurren en la historia del *Sendebar*. Wittig lo vio muy claro cuando hablando del cine pornográfico al uso, escribió por ejemplo: «este discurso no está divorciado de lo real, como lo está para los semiólogos. No solo mantiene relaciones muy estrechas con la realidad social que es nuestra opresión [...], sino que él mismo es real, ya que es una de las manifestaciones de la opresión y ejerce un poder preciso sobre nosotras. El discurso pornográfico forma parte de las estrategias de violencia que se ejercen sobre nuestro entorno, humilla, degrada...».[102] Sin embargo, en aras de una mayor economía en la exposición de mis argumentos, basta con estas breves alusiones para orientar al lector:

Aunque una obra de arte no necesite un referente real (para significar), aunque los actos performativos que se realicen en su plano del contenido, en su «historia», carezcan de fuerza ilocutiva «efectiva», su manera de «representar» la realidad es «real» por el hecho de que da a ver el mundo de un determinado modo ideológico y se convierte, por ello mismo, en un percepto a través del cual un sujeto percibe la «realidad».[103] A diferencia de Deleuze y Guattari no veo la posibilidad de separar el concepto del percepto y del afecto, por mucho que en la filosofía predomine el concepto y en el arte el percepto y el afecto (Deleuze y Guattari, 1993).[104] Es una separación pedagógica que, en la realidad,

102. *Ibíd.*, p. 50.

103. Y no pretendo utilizar aquí un concepto de «realidad» ingenuo. La «realidad» puede quedar identificada con aquello que Marx y Engels describen como objeto de su estudio en *La ideología alemana*: «Las premisas de que partimos [...] son los individuos reales, su acción y sus condiciones materiales de vida, tanto aquellas con que se ha encontrado como las engendradas por su propia acción. Estas premisas pueden comprobarse, consiguientemente, por la vía puramente empírica», según la traducción de Wenceslao Roces en Barcelona, Grijalbo, 1970, p. 19. Para mí no cabe duda de que esa noción de «realidad» soporta perfectamente los planteamientos kantianos, lacanianos o derridianos. Cuando Derrida escribió aquella frase, tan mal interpretada, según la que «no hay fuera-del-texto» (*Il n'y a pas de hors-texte*), en absoluto se estaba refiriendo a que todo en el mundo sea un texto verbal o de cualquier tipo, sino a que no hay experiencia empírica que no esté mediada por una marca, huella o gram (véase *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967), lo cual había sido ya la base de su crítica al pensamiento semiótico de Husserl en *La voz y el fenómeno*, *op. cit.*

104. El argumento de Deleuze y Guattari afirma con contundencia que «La filosofía saca *conceptos* [...], mientras que la ciencia saca *prospectos* [...], y el arte saca *perceptos* y *afectos*». En *Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Minuit, 1991. Trad. esp., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 30.

jamás se manifiesta en su pureza, pues los tres, en distintos grados y medidas, se dan conjuntamente en la filosofía, en la ciencia y en el arte. A propósito del arte sería mejor hablar de *afeptos*, una palabra que trata de conjugar y aunar la dimensión afectiva y conceptual de una obra.

De hecho, a pesar de mantener esta tesis tan clásica en su base, Deleuze y Guattari aprecian la conjugación del concepto y del afecto cuando, tras decir que las figuras estéticas no son idénticas a los personajes conceptuales, advierten que «tal vez pasen unos dentro de los otros, en un sentido o en el otro, como en Igitur o como Zaratustra, pero en la medida en la que hay sensaciones de conceptos y conceptos de sensaciones».[105] Este juego de palabras esconde un error, no darse cuenta de que en el arte la sensación y el concepto se incardinan y ofrecen una visión del mundo en el que la sensación se fosiliza en concepto y viceversa. Esa alusión a los «unos dentro de los otros» va más allá del argumento central de Deleuze y Guattari.

Quiere decirse que la fuerza ilocutiva de una obra de arte reside en proporcionar un filtro perceptivo-ideológico del mundo que refuerza o desmiente las bases perceptivo-ideológicas que ya posee el individuo. Postular que el arte hace surgir perceptos y afectos es repetir una idea clásica que se remonta por lo menos a la estilística de corte idealista, y seguir anclado, además, en una visión que tiende a despolitizar la obra de arte. El sujeto es bombardeado ininterrumpidamente por una multiplicidad de perceptos-ideológicos del mundo, de diversa índole semiótica desde su nacimiento hasta su muerte.

El hecho de que el concepto, el percepto y el afecto no puedan separarse en la obra literaria, o artística en general, viene de hecho a subrayar que la efectividad del silogismo entimemático presente en un texto se ve reforzada y ampliada por su dimensión afectiva. Las historias que le cuentan al rey Alcos no son meramente silogísticas, sino que acompañan la estructura silogística de una miríada de afectos que impactan en el rey y le inclinan a realizar determinadas acciones. Toda forma literaria, toda forma específica de las diferentes artes y textualidades, supone una diferente manera de amalgamar lo conceptual y lo afectivo. Llama la atención el hecho de que en el ejercicio

105. *Ibid.*, p. 179.

de la interpretación literaria, esas dos dimensiones se separen muchas veces

Veamos el siguiente ejemplo extraído al azar del prólogo que Joseph V. Ricapito escribió a su edición crítica del *Lazarillo de Tormes*. En él afirma la imposibilidad de reducir esta obra a su «mensaje». Está claro, asegura, que reducirlo a lecciones como «no se debe ir de guía nunca con un ciego» no ilumina «bastante los contornos y alcances artísticos de la obra».[106] La conclusión es clara: esta obra «se escribió con el fin de dar una impresión afectiva de la vida mediante una obra de arte literario».[107]

Al margen de que se trate de una definición tautológica, su error consiste en separar precisamente la dimensión conceptual (no tan sencilla como la describe este autor) de la dimensión afectiva. El *Lazarillo de Tormes*, como cualquier otra obra literaria, se organiza a partir de la articulación de un plano conceptual-perceptivo y un plano afectivo. New Critics como Brooks y Tate ya vieron este hecho con claridad. El segundo planteaba que mientras la ciencia nos proporciona visiones frías, abstractas e intelectuales de la realidad, la literatura aúna la visión intelectual y afectivo-sensitiva de la misma.[108] Aunque no sea cierto que la ciencia se limite a proporcionarnos visiones frías y abstractas, y aunque Tate no conciba el conocimiento literario como conocimiento político, es claro que su manera de comprender la disposición retórica de la obra literaria está más cerca de la que estoy sugiriendo aquí.

Lo he dicho anteriormente: uno va a la escuela o a la universidad, ve la televisión, lee el periódico, los suplementos culturales, navega en Internet, escucha murmuraciones, le comunican secretos, hojea revistas de moda o científicas, va al cine, asiste a bautizos, bodas y entierros, escucha a los padres o a los hijos, lee novelas, visita los museos o asiste a un oficio religioso. De todos esos lugares recibe perceptos-ideologías que conforman su visión del mundo más o menos coherente, más o menos homogénea. En esto, repitámoslo, la literatura y el arte no se diferencian en nada de otros sistemas junto con los que forma el polisistema

106. Joseph V. Ricapito (ed.), *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 55.

107. *Ibid.*, p. 56.

108. Así lo manifiesta Allen Tate en su ensayo «Literature as Knowledge», publicado en *Collected Essays*, Denver, Alan Swallow, 1959, p. 48.

general que impone consignas. En lo que cambian es en su modo de organización retórica y semiótica. Podemos decir que todos esos perceptos-ideologías constituyen toda una estética trascendental en relación con el modo como el sujeto piensa, ve y entiende el mundo que le rodea.

Hay en Proust todo un análisis de esta estética trascendental y del poder modalizador del arte y de los medios de comunicación. Son muchos los pasajes de *A la recherche du temps perdu* en que el narrador se refiere a la manera como la pintura de Elstir mediatizó su visión de los paisajes y al hecho de que si los miraba de una forma determinada era precisamente gracias a la contemplación previa de sus cuadros. Así, por ejemplo, es gracias a la contemplación de estos que va en busca de «las mismas sombras azules que había en el cuadro de Elstir», a pesar de las tempestades y las nieblas, y es por ello también que ya no despreciaba a las sombreras, etc.[109]

Por tanto, quienes afirman el carácter «ficticio» de la obra de arte están en lo cierto si por ello entienden que realidad semiótica y realidad fenoménica nunca coinciden, pero entonces, siguiendo esa misma lógica, se ven obligados a reconocer que esa falta de coincidencia entre una realidad semiótica y una realidad fenoménica no es privativa del signo artístico, sino de todo signo (recuérdese, por ejemplo, a este respecto la crítica definitiva de Jakobson a la noción de «realismo artístico» y su continuación en los trabajos del Grupo μ a propósito del signo icónico).[110] Quienes, por otra parte, defienden el carácter «real» de la obra de arte aciertan porque el efecto performativo de dicha obra es, en efecto, real, pero deberían admitir que la confusión de la realidad semiótica y la realidad fenoménica es lo que Althusser y Paul de Man han denominado «ideología». En efecto, según este último «lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo».[111] Advirtamos la cercanía de esta definición con

109. En Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. 2. A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

110. Me refiero naturalmente al estudio de Roman Jakobson, «Du realisme artistique», en T. Todorov, *Théorie de la littérature du formalisme russe*, París, Seuil, 1965. Del Grupo μ, véase, por ejemplo, su *Tratado del signo visual (para una retórica de la imagen)*, Madrid, Cátedra, 1992.

111. Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1986. Trad. esp., *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990, p. 23.

la que proporciona Althusser: «una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia».[112]

No comparto, en cambio, las palabras de Etienne Balibar y Pierre Macherey cuando escribían que «la literatura [añadamos: el arte] no es [...] ficción, sino más bien *producción de ficciones*, o mejor, *producción de efectos de ficción*».[113] La fórmula es más bien la siguiente: el arte es una ficción, esto es, una deformación-modelización de la realidad fenoménica (una ideología), que produce efectos de realidad. Al hablar de «efectos de realidad» quiero decir que el espectador o lector adquiere una percepción del mundo que en muchos casos le conducirá a actuar de un modo determinado en el mundo empírico. Y es claro que la actuación queda automáticamente ligada a la dimensión ética y política. Volvamos al *Sendebar*: una obras ficticias, ideológicas, deformantes, como son los cuentos de los consejeros y de la mujer, tienen en el rey el efecto performativo de decidir matar o no matar a su hijo.

La tradición clásica occidental se halla detrás de esta visión del arte como un medio capaz de influir de un modo u otro en el individuo y en la sociedad. La preocupación de Platón a este respecto es bien conocida. En *Republica* su obsesión con los relatos que deberían escuchar o no los niños es notable. Y la raíz del problema se halla precisamente en la capacidad modelizadora del arte: «persuadiremos a las ayas y a las madres a que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido, y con éstos *modelaremos* (πλαττειν)[114] sus almas mucho más que sus

112. Louis Althusser, «Ideología y aparatos ideológicos del Estado (notas para una investigación)», *op. cit.*, p. 144. Quizá este vínculo entre Paul de Man y Louis Althusser parecerá extraño porque no ha sido previamente establecido, pero adviértase que en ambos casos la ideología está planteada en términos referenciales, y aunque Althusser no mencione ninguna realidad lingüística, sí que está hablando de «representación», o lo que es lo mismo, de una realidad semiótica que diverge en relación con el campo fenoménico.

113. Pierre Macherey y Étienne Balibar, «Sobre la literatura como forma ideológica», en VV.AA., *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975, p. 38.

114. Llama poderosamente la atención que el verbo griego πλαττω o πλασσω aúne en su campo semántico los significados de «formar», «figurar», «modelar», y a la vez, los de «fingir», «simular», «inventar en provecho propio». Es precisamente este doble valor del πλαττω el que se quiere recuperar aquí.

cuerpos con las manos».[115] No hace falta detenerse, por conocida, en esta historia del pensamiento en torno a la función social del arte. Incluso Hegel lo plantea en su *Introducción a la estética* cuando escribe que «el hombre es capaz de representarse objetos que no son reales, como si efectivamente lo fueran»,[116] y convierte este fenómeno en el objetivo final del arte. De hecho, la expresión «despertar el alma» significa que el hecho de que los contenidos nos sean facilitados a través de la obra de arte «ficticia» o a través de una experiencia vivida «es un hecho completamente indiferente».[117]

Es cierto que Hegel no lleva su reflexión al campo del poder performativo-modelizador de la obra de arte, pero también lo es que lo lleva a reflexionar en torno al efecto psicológico o singular de dicha obra: «Cuando un hombre es capaz de componer una poesía que tiene por tema la pasión que le obsesiona, ésta se hace menos peligrosa».[118] Dicho de otra manera, Hegel está recuperando en este punto la visión catártica de la tragedia que desarrolló Aristóteles en su *Poética*. De hecho, de Platón y Aristóteles hasta el Renacimiento por lo menos, esta «seriedad» con relación a los efectos sociales del arte es muy tenida en cuenta.

Sin embargo, buena parte de la modernidad, atravesada profundamente por la tradición esteticista, borró del mapa esta posibilidad de pensar el poder performativo de los discursos en general y del artístico en particular. Gadamer lo denunció en 1960 en su obra *Warheit und Methode*. Su análisis revela cómo de forma paralela al triunfo de un ideal científico del conocimiento, entendido a la manera de las ciencias naturales, se afirma en la conciencia occidental una visión esteticista que ubica el arte en una zona de la experiencia que no tiene nada que ver con lo verdadero y lo falso, el bien o el mal. Frente a esta concepción Gadamer aporta una concepción del arte en la que éste supone un modo de conocimiento propio, distinto de aquel que nos ofrecen las ciencias de la naturaleza, distinto del conocimiento exclusivamente conceptual, pero conocimiento de la verdad en cualquier caso.

115. Platón, *República*, II, 377c. La cursiva es mía.
116. G.W.F. Hegel, *Introducción a la estética*, Barcelona, Península (Nexos), 1985 [1835], p. 49
117. *Ibíd.*, p. 48.
118. *Ibíd.*, p. 53.

¿Y en qué consiste esa clase del conocimiento que nos aporta el arte? He aquí la tesis de Gadamer: «En la experiencia del arte vemos cómo tiene lugar una experiencia que modifica realmente a quien la tiene».[119] En esta formulación relativa al conocimiento que aporta el arte se aprecia ese poder performativo del que venimos hablando, si bien pronto se advierte que se trata de una performatividad limitada al auto-conocimiento. La modificación a la que alude Gadamer queda aclarada cuando escribe que «la experiencia estética es un modo de la auto-comprensión»,[120] un modo en el que el encuentro con *lo* otro y con *el* otro sirve para arrojar luz sobre aspectos de mí mismo que no conozco o no conozco de esa manera. A partir de un modelo dialógico, a partir de una visión del encuentro lingüístico con la obra como una fusión de sus horizontes y de los míos (familiariedad y extrañeza), la obra aporta una clase de conocimiento en la que el sujeto aumenta la significación respecto a sí mismo y a su entorno.

La crítica como sabotaje no puede suscribir esta tesis gadameriana por varias razones: en primer lugar porque a diferencia de la hermenéutica ontológica entiende que la modificación del sujeto receptor no se origina únicamente en la experiencia estética sino en la experiencia discursiva en general; en segundo lugar, porque no piensa la modificación a la manera de un diálogo entre el texto y el lector, sino bajo la forma de una violencia en la que la relación entre uno y otro es de fuerza. De hecho, venimos hablando de «modelización»; y en tercer lugar, porque en la teoría gadameriana la dimensión performativa consistente en llevar a un individuo a realizar una serie de acciones y discursos está atenuada y se presenta como no ideológica. Estas modificaciones suponen mantenerse equidistantes con relación a Gadamer y a Derrida. Aunque más adelante se desarrollarán estos puntos, digamos que la distancia respecto a Gadamer se debe a que no partimos de una concepción clasicista de los textos. En este punto, estamos con Derrida y su patrón vanguardista. Pero por otro lado, guardamos la distancia respecto a Derrida porque asumimos la necesaria decibilidad, de la isotopía del texto como condición de la crítica como sabotaje. En las páginas que siguen se explica esta idea.

119. H.-G. Gadamer, *Warheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1960. Trad. esp., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 131.

120. *Ibid.*, p. 127.

Así las cosas ¿qué es, qué puede ser lo que venimos llamando crítica como sabotaje? Esta crítica —ya se ha dicho más arriba— no se ocupa de textos literarios en exclusiva, ni de producir un sentido a partir de una forma.[121] Su objeto no es la obra de arte verbal o plástica en sentido específico, sino todo lo que cae bajo el campo de la inscripción, de aquello que J. Derrida y G.L. Ulmer[122] bautizaron como gramatología, la cual emerge, entre otras cosas, de la etimología greco-latina del término «literatura» (gramma). Lo he anunciado en las páginas precedentes: la noción foucaultiana de «discurso» resulta de gran utilidad para comprender el objetivo de esta crítica.

Sin duda, los textos denominados literarios, artísticos y/o filosóficos representan la estructura silogístico-imaginativa más compleja y sofisticada, y esa es la razón por la que en este libro se les presta una especial atención. La razón de esa complejidad tiene que ver con el modo retórico que en ellos se emplea, tal y como la teoría literaria del siglo XX se ha encargado de demostrar. Pero ello no impide tomar como objeto de análisis todos aquellos discursos que caen dentro del campo de los llamados «Cultural Studies», en especial cuando son examinados como prácticas culturales relacionadas con los poderes y como acciones políticas. Se podría incluso llevar este argumento más lejos, y decir que el amplio campo de los «Cultural Studies» debería ser un objeto privilegiado para la crítica como sabotaje dado que la capacidad de modelización de medios como la televisión, el cine, Internet, videojuegos, museos, etc., es muy alta.

La «crítica», en la acepción que la empleo aquí, es el ejercicio de un sabotaje de aquellas máquinas textuales lineales o no lineales (literarias, filosóficas, políticas, éticas, fílmicas, arquitec-

121. Nada que ver, pues, con lo que Barthes llamaba «crítica» en *Critique et vérité*, París, Seuil, 1966 (trad. esp., *Crítica y verdad*, Argentina, México, España, Siglo XXI, 1983). En realidad, esta crítica como sabotaje está más cerca de las «mitologías» barthesianas.

122. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967. Trad. esp., *De la gramatología*, *op. cit.* Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985.

tónicas, discursivas en general) que presentan una composición silogística entimemática como algo natural, transparente o mimética. O bien, la práctica de una cartografía de aquellos textos que funcionan como un sabotaje de un determinado modelo de mundo. Esta distinción es importante porque subraya que la crítica como sabotaje presupone que existen dos clases generales de textos: los textos téticos cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter entimemático o sus fisuras, y los textos atéticos que en su disposición *dan a ver* su composición silogística y ponen en crisis la posibilidad de esta composición.

Los primeros necesitan un sabotaje por parte de la crítica, los segundos sabotean y solo requieren que la crítica describa su acto de sabotaje. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la composición silogística se da tanto en unos como en otros. No es difícil ver que esta distinción entre textos téticos y atéticos es problemática y susceptible de ser saboteada ella misma, porque cabe un quiasmo entre ambos: puede haber textos téticos que muestren los límites de su modelo de mundo y pongan en crisis el silogismo, y textos atéticos que la oculten y creen un *afecto* entimemático, situación que requeriría un cambio de estrategia por parte de la crítica: o bien situarse en la onda del texto tético saboteador, o bien sabotear los textos atéticos. Así, por ejemplo, una obra como *Fundamentación para una metafísica de las costumbres* de Kant también es un texto tético, siquiera porque se organiza retóricamente a partir de unas premisas (referidas al ser puro de la ley) y una conclusión general (el imperativo categórico). De ahí también la necesidad de un sabotaje como el que lleva a cabo Paul de Man en sus diferentes ensayos sobre Kant.[123] Son textos cuya posición ideológica exige, cada uno en su nivel y en su plano, una defensa radical de la idea que se está defendiendo y, por ello, supone que la arquitectura del texto sea dura y cuidada.

Sin embargo, los textos de Antonin Artaud aúnan posición tética y sabotaje de una forma muy clara, ya que, por ejemplo, su

123. Paul de Man, *Aesthetic ideology*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 1996. Hablo de los capítulos «Phenomenality and Materiality in Kant» (pp. 70-90) y «Kant's Materialism» (pp. 119-128). Traducción española: *La ideología estética*, Madrid, Cátedra Teorema, 1998. «Fenomenalidad y materialidad en Kant» (pp. 103-130) y «El materialismo de Kant» (pp. 171-184).

campo metafórico, lejos de cubrir con un velo el referente corporal lo subraya. En *Van Gogh, le suicidé de la société* nos dice: «On peut parler de la bonne santé mentale de Van Gogh qui, dans toute sa vie, ne s'est fait cuire qu'une main et n'a pas fait plus, pour le reste, que de se trancher une fois l'oreille gauche, dans un monde où on mange chaque jour du vagin à la sauce verte ou du sexe de nouveau-né flagellé et mis en rage, tel que cueilli à sa sortie du sexe maternel».[124] Y ahí se revela como su posición tética en defensa de Van Gogh y en contra del *socius* se manifiesta textualmente en forma de un conjunto de metáforas y *afectos* que van en una dirección muy distinta a la del consuelo y la ocultación: «on mange chaque jour du vagin à la sauce verte» es un claro ejemplo basado en la idea de una sociedad antropófaga y enferma cuyos actos son los que, en realidad, pueden ser calificados de insania mental.

Ejemplos de textos no téticos y resistentes a la ideología son los que Derrida y Paul de Man, cada uno a su modo y siguiendo diferentes estrategias, han analizado como indecidibles: Mallarmé, Sollers, Ponge, Baudelaire, Shelley, Keats (y nosotros añadiríamos: Góngora, ciertas vanguardias, Alain Resnais, etc.). La crítica como sabotaje acepta las tesis derridianas y demanianas según las que esos textos funcionan como potentes agentes saboteadores con un nivel de formalización más elevado que el de ciertos metalenguajes. En palabras del propio Derrida: «...su poder formalizador es mayor, incluso si es de apariencia "literaria" o en apariencia tributaria de una lengua natural, que el de una proposición de forma lógico-matemática».[125] Naturalmente, un texto atético puede adoptar muchas modalidades retóricas y expresivas, al igual que los textos téticos, pero siempre de una forma u otra desarrolla alguna clase de contradicción lógica

124. Artaud, Antonin, *Textos 1923-1946*, Buenos Aires, Caldén, 1976, p. 123.

125. J. Derrida, *La diseminación*, *op. cit.*, p. 334. En este mismo libro encontramos una afirmación que condensa muy bien la característica fundamental de estos textos no-téticos: su resistencia a la crítica: «Ahora bien, a la crisis de la literatura así observada, una crítica —cualquiera, como tal— ¿podría *hacerle frente*? ¿Podría pretender a un objeto? El solo proyecto de un *crinein*, ¿no cede por lo mismo que se deja amenazar y poner en cuestión en el punto de la refundición o, con una palabra más mallarmeana, del re-templado literario?» (1975: 336 de la trad. esp.).

u oposición real[126] que vuelve imposible el mantenerse en una *posición*. Y esto es algo que puede darse en los diferentes niveles del lenguaje: en el fonológico, en el sintáctico, o en el semántico.

Otro pequeño ejemplo de «suspensión» semántica nos lo proporciona el relato de Kafka «La desdicha del solterón».

> ¡Parece tan duro quedarse soltero! Poniendo mucho cuidado —ya que uno es un hombre viejo— de salvaguardar la dignidad, rogar se lo admita cuando uno quiere pasar una velada entre la gente; estar enfermo y contemplar durante semanas desde el rincón de su cama la pieza vacía; despedirse siempre ante la puerta de la calle, no subir nunca airosamente la escalera junto a su señora; en su cuarto tener únicamente puertas laterales que llevan a viviendas de extraños; llevar a su casa la cena en una mano; tener que admirar los niños de los otros y no tener el derecho de poder decir «yo no tengo ninguno»; esforzarse en mantener un aspecto y comportamiento de acuerdo con uno o dos solteros de los recuerdos de juventud.
>
> Así será; solo que será uno mismo quien esté allí hoy y quizá después, con un cuerpo y una cabeza real, por lo tanto también con una frente para golpeársela con la mano.[127]

Hay dos aspectos en este «relato» que llaman poderosamente la atención. Por una parte, atribuye al estado de soltería-vejez toda la carga negativa de la soledad: en las reuniones sociales, en la enfermedad, en las despedidas, en las llegadas a casa, en la distancia con respecto a los niños y en lo que se refiere al aspecto y al comportamiento. Por otra parte, sin embargo, el último párrafo se refiere a ese mismo estado de soltería-vejez en términos de realidad y de identidad. Se está oponiendo, pues, la dimensión negativa del estado de soltería-vejez a su dimensión positiva, hecho éste que crea una tensión semántica fruto de la paradoja. Lo importante es que la narración no se inclina de forma nítida hacia un lado de la balanza sino que afirma las dos cosas al mismo tiempo. Que el ser viejo y soltero suponga el ser real y propio no elimina que durante la enfermedad no vaya a sentirse acompañado solo por las paredes, sino que se da todo al mismo

126. Me refiero a la distinción introducida por Kant entre «oposición real» y «contradicción lógica», en *Kant's Briefwechsel*, Berlín, Walter de Gruyter, 1922.

127. Kafka, Franz, *Relatos completos*, Madrid, Losada, 2004, pp. 22-23

tiempo. El carácter no tético viene reforzado precisamente por la afirmación conjunta de dos hechos incompatibles.

Pero hay más: mientras el primer párrafo exhibe una claridad semántica irreprochable, el segundo, más escueto, resulta ambiguo, porque lo cierto es que no desarrolla lo suficiente el significado de ser uno mismo, ser real o el de golpearse la frente. ¿Está este golpearse la frente vinculado a alguna forma de «satori», de percepción de lo que verdaderamente *es*, a la manera de una «iluminación»? ¿O es el gesto que un soltero viejo puede hacer por el hecho de tener su cabeza ahí, cosa que no podría hacer en el caso de haber entrado a formar parte de la comunidad burguesa? Tanto la paradoja de las dos maneras de concebir la soltería-vejez, como la incertidumbre del último párrafo encabezado por la conjunción «pero», colaboran en hacer de este relato una parábola no tética en clara oposición a las parábolas propias de un pensamiento religioso o moral.

En cualquier caso, lo importante es su gesto de sabotaje consistente en configurar un percepto, respecto a una relación social como la soltería, contrario al del orden burgués. Mientras éste crea discursos que incitan a adoptar un modelo reproductivo, la propuesta de Kafka va en la dirección de sustraerse a dicho modelo, frente a un percepto alienante sitúa un percepto-modelización de fuga. En un primer movimiento, el texto señala uno por uno todos los inconvenientes de la soltería, especialmente en la vejez, y con ello adopta el punto de vista de lo que Deleuze y Guattari denominan el *socius*. Reproduce con ello el silogismo entimemático que establece una equivalencia entre soltería, vejez, soledad y desdicha. Pero en un segundo movimiento, el relato opone a la óptica vigilante y panóptica del *socius* un criterio de verdad e identidad que señala a aquél como hipócrita. Y no solo se opone en el plano ideológico, también lo hace en el semántico, pues mientras el primer movimiento se expresa con una claridad y una perspicuidad propias del *socius*, el segundo se cierra sobre sí mismo volviéndose opaco e intransitivo. Ante este meandro discursivo la crítica como sabotaje realiza una labor cartográfica tratando de potenciar su gesto subversivo.

Debe tenerse en cuenta, pues, que la distinción entre texto tético y texto atético es estratégica y operativa, que en realidad posee un valor marcadamente pragmático. A la pregunta de si la

crítica como sabotaje quiere decir la «verdad» en una dirección aproximada a la de la crítica de las ideologías, la respuesta es que sí, aunque al tener en cuenta la historicidad de esa noción y su complejidad, es más correcto decir que persigue inhabilitar el efecto represivo de determinados modelos de mundo, de determinados entimemas, que condenan tanto al individuo como al grupo a situaciones invivibles y/o precarias.

La afirmación de que la distinción entre textos téticos y atéticos es problemática surge de la experiencia de la deconstrucción en sus versiones derridianas y demanianas, si bien el quiasmo aludido entre tales textos trata de ir más allá de la polémica entre Jacques Derrida y Paul de Man.[128] Tal y como quedó demostrado en dicha polémica, la decisión en torno al carácter tético o atético de un determinado texto o discurso, requiere un ejercicio de lectura atenta y pormenorizada que no siempre resulta fácil de llevar a cabo sobre todo ante las maquinarias textuales complejas. Allí donde Derrida aprecia en Rousseau una posición (o tesis) característicamente metafísica en la que el significado se concibe como presencia, De Man asegura que, contrariamente, hay una teoría de la representación que concibe el sentido como vacío.[129] Es más, De Man afirma que la lectura de Derrida es el producto de una ceguera anclada en el esquema histórico según el que la tradición metafísica occidental se ha caracterizado por dar prioridad a la lengua hablada sobre la lengua escrita.

De Man, en consecuencia, afirma que solo caben dos explicaciones a esa ceguera: que Derrida esté leyendo mal a Rousseau debido a que más que fijarse en Rousseau mismo haya tomado en consideración a sus intérpretes, o bien que esté leyendo deliberadamente mal a Rousseau «for the sake of his own exposition and rhetoric».[130]

Lo que, de ese modo, pone en evidencia es que si Derrida lee a Rousseau, y en concreto el *Essai sur l'origine des langues* como

128. La raíz de esta polémica, que tuvo un amplio recorrido, se originó en la fuerte crítica que Paul de Man hizo de Derrida a propósito de Rousseau, en su ensayo «The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau», en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971 y 1983, pp. 102-141.

129. *Ibid.*, p. 127.

130. «Para salvaguardar su propia exposición y retórica», *ibid.*, p. 139.

un texto metafísico (tético) no es porque realmente el *Essai* sea tal, sino porque Derrida ha seleccionado aquellos pasajes que se ajustan a su modelo de lectura y ha dejado de lado aquellos otros que no se ajustan. De Man plantea que Derrida se ve en la obligación de interpretar «the chapter on metaphor as a moment of blindness in which Rousseau says the opposite of what he means to say».[131] Con ello, y por decirlo en los términos de la crítica como sabotaje, descubre que en realidad el ensayo de Rousseau es un texto tético que sabotea esa tradición en la que la prioridad cae del lado de la lengua hablada y el sentido es una simple presencia.

8. *Deconstrucción y crítica como sabotaje*

La distancia con respecto a la deconstrucción no puede reducirse a una única diferencia, pero sí que hay una de ellas notable. La crítica como sabotaje presupone el carácter decidible de los textos en tanto en cuanto entiende que un texto determinado posee una significación no totalmente presente, pero sí dirigida en una dirección o determinación semánticas. El querer-decir de un texto no tiene por qué originarse en ninguna voluntad consciente o inconsciente del autor, pero sí está presente en cuanto isotopía que establece una coherencia. La razón es evidente: sin isotopía no podría haber silogismo, incluso en aquellos casos en los que no sea evidente, o bien tenga un carácter metatextual. No sería descabellado, sin embargo, hacer una distinción que nos ayudaría a comprender en mayor medida este presupuesto de la crítica como sabotaje.

Un lector atento de Derrida puede advertir que el procedimiento deconstructivo empleado por Derrida en su lectura de la introducción a las *Investigaciones lógicas* de Husserl sigue un patrón diferente del que sigue, por ejemplo, en «La farmacia de Platón». En efecto, aunque el argumento de Derrida en relación con Husserl lleve a cabo una crítica de la noción de «querer-decir» (*Bedeutung*, *vouloir-dire*) del signo, debe presuponer desde el principio una intencionalidad, un querer-decir, en el texto de Husserl. Ni siquiera prescinde del nombre propio del filósofo:

131. «El capítulo sobre la metáfora como un momento de ceguera en el que Rousseau dice lo opuesto de lo que quiere decir», *ibíd.*, p. 133.

> Husserl comienza denunciando una confusión: la palabra «signo» (*Zeichen*) recubre, siempre en el lenguaje ordinario y a veces en el lenguaje filosófico, dos conceptos heterogéneos: el de *expresión* (*Ausdruck*), que se tiene a menudo equivocadamente por sinónimo de signo en general, y el de *señal* (*Anzeichen*).[132]

Para poder sostener la tesis de la complicidad de Husserl con el pensamiento metafísico que rechaza y reprime la escritura (la «pertenencia metafísica»),[133] Derrida debe suponer que el texto interroga una posición tética claramente delimitada. Por expresarlo de forma muy esquemática, aquella que consiste en hacer el recorrido que lleva desde la «señal» (totalmente privada de *Bedeutung*) a la «expresión» (que transporta un *Bedeutung*), y desde ésta al «monólogo interior» con el fin de eliminar del todo lo que la expresión contiene todavía de señal. De ahí que Derrida escriba, siguiendo muy de cerca el movimiento de Husserl, «La primera ventaja de esta reducción al monólogo interior es, pues, que el acontecimiento físico del lenguaje parece estar ausente».[134] Resulta evidente que la lectura deconstructiva llevada a cabo en este texto ha tenido que partir de un determinado reparto hecho por Husserl respecto al campo de los signos. De esto no cabe duda, el propio Derrida nos habla de «el objeto y el nervio de esta demostración»,[135] y resume en varias ocasiones la tesis husserliana.

Cuando más adelante, en el instante en el que el argumento de Husserl es «traicionado», escriba que «El mismo Husserl nos da los medios para pensar contra él mismo»,[136] ese «pensar contra» es el resultado de una contradicción que arrastra el propio discurso del filósofo alemán. Es una contradicción que se encuentra *dentro* del argumento objeto de análisis. Esa contra la explica así Derrida: «cuando me sirvo, efectivamente, como se dice, de palabras, lo haga o no con fines comunicativos [...] debo, desde el comienzo, operar (en) una estructura de repetición cuyo

132. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène (Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl)*, *op. cit.* Trad. esp., *La voz y el fenómeno (Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl)*, *op. cit.*, p. 57.
133. *Ibíd.*, p. 69.
134. *Ibíd.*, p. 87.
135. *Ibíd.*, p. 97.
136. *Ibíd.*, p. 99.

elemento no puede ser más que representativo...».[137] Naturalmente, ello supone que el silogismo creado por Husserl con el fin de reducir la señal se viene abajo porque no hay forma de escapar de esa señal. Todo lo que de ahí se desprende está contenido en el propio argumento de Husserl desde el momento en que a propósito de la señal, de la expresión o del monólogo interior, maneja signos y nunca puras representaciones.

Lo que cambia en «La farmacia de Platón» no es ni el tema ni el marco de la reflexión, puesto que seguimos en la esfera de la consideración de la escritura como suplemento del habla. Hemos cambiado de época, nos hemos trasladado desde el siglo XX al siglo IV a.C., pero la tesis de Platón es mostrada como semejante a la de Husserl, y a la de Rousseau y Saussure. Lo que sí cambia es la estrategia de lectura de Derrida. Así como en el texto a propósito de Husserl la alusión al autor no era problematizada en ningún momento. Ahora ello era un problema: «Pero el sistema no es aquí, simplemente, el de las intenciones del autor conocido con el nombre de Platón. Ese sistema no es, en primer lugar, el de un querer-decir».[138] Y es un problema porque mientras en el caso del texto de Husserl a Derrida le basta con atenerse a la lógica contradictoria del discurso analizado, al marco de su silogismo intencional, en el caso del diálogo de Platón a Derrida no le basta con mantenerse dentro de los límites indicados por el propio texto.

Él mismo nos lo explica de inmediato: «Ese sistema no es, en primer lugar, el de un querer-decir. Se establecen comunicaciones reguladas, gracias al juego de la lengua, entre diversas funciones de la palabra y, en ella, entre diversos sedimentos o diversas regiones de la cultura».[139] La deconstrucción del texto platónico consiste no en localizar una contradicción entre la tesis principal y su demostración, sino en proyectar sobre dicho texto significaciones ajenas a su marco semántico o isotopía. Es por eso que Derrida comenta que cabe la posibilidad de que Platón

137. *Ibíd.*, p. 99.

138. Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon», publicado por primera vez en *Tel Quel*, n.º 32 y 33, 1968. Incluido después en el libro *La dissémination*, París, Seuil, 1972, pp. 69-197. Trad. esp. en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 91-260. Las citas provienen de esta edición. Ésta en concreto pertenece a la p. 140.

139. *Ibíd.*, pp. 140-141.

no hubiera visto las ligazones entre significantes y significados que su lectura va a poner en juego. Ahora bien, que no hubiera visto esas ligazones no significa, viene a argumentar Derrida, que no estén en el sistema de la lengua y en el de la cultura. Con el fin de alumbrar tales ligazones, Derrida incorpora parte de la genotextualidad de un término,[140] no presente en el texto, pero sí en la cadena paradigmática lingüística.

Así lo demuestra la palabra griega sobre la que descansa toda la lectura derridiana de Platón. φαρμακον. El término es empleado en un momento del diálogo en que Sócrates y Fedro están hablando de la conveniencia o inconveniencia de escribir.[141] Para ilustrar ese asunto y reforzar su argumento vigilante en relación con la escritura, Sócrates le cuenta a Fedro una tradición en la que se narra el origen de la escritura. En ella, Theuth presenta a Thamus varios inventos, entre los que se encuentra precisamente la escritura (γραμματα), la cual, al decir de su inventor, «hará más sabios a los egipcios y aumentara su memoria. Pues se ha inventado como un remedio de la sabiduría y la memoria».[142] El contexto de la frase es muy claro: Theuth presenta un modelo de mundo en el que la escritura es un antídoto contra la falta de memoria (μνημης τε γαρ και σοφιας φαρμακον ηυρεθη). Y Thamus responde que no es así, que su juicio está equivocado, pues al confiar en una herramienta externa quienes la aprendan se volverán olvidadizos. En la concepción del conocimiento de Sócrates ello es nefasto porque el recuerdo provocado por la escritura es ajena al hombre, quien debe aprender desde dentro y no desde fuera: «Así que, no es un remedio para la memoria», dice textualmente el rey Thamus (ουκουν μνημης αλλα υπομησεως φαρμακον ηυρες).

Tiene razón Derrida cuando asegura que la traducción de φαρμακον por «remedio» «borra, por su salida de la lengua grie-

140. Esta forma de proceder de Derrida era deudora de las teorías/prácticas de Sollers y Kristeva. De hecho, en la misma revista *Tel Quel*, donde apareció el ensayo de Derrida, se publicó un año antes el texto «Pour une sémiologie des paragrammes», en el que Kristeva desarrolla precisamente la teoría de la genotextualidad/fenotextualidad, que tan fecundamente iba a influir en el trabajo de Derrida a partir de aquellos años.

141. Platón, *Fedro*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, edición bilingüe de Luis Gil Fernández, 1970, p. 74 (274b).

142. *Ibid.*, p. 75 (274e).

ga, el otro polo guardado en la palabra *fármacon*»,[143] esto es, el significado de «veneno». En griego, φαρμακον es una palabra ambigua en tanto puede significar o bien remedio, o bien veneno. Pero no tiene razón cuando asegura que dicha palabra «aun significando *remedio*, cita, re-cita y da a leer lo que en la misma palabra significa, en otro lugar y a otra altura de la escena, *veneno*»,[144] y no lo tiene porque esa cita y re-cita es ajena al marco semántico establecido por el propio texto. Ese «da a leer» lleva a Derrida a la conclusión de que «el fármacon [...] constituye el medio originario de esa decisión, el elemento que la precede, la comprende, la desborda, no se deja jamás reducir a ella y no se separa de una palabra (o de un aparato significante) única, que opera en el texto griego y platónico»,[145] gesto obligado si lo que se busca es la creación de una infraestructura o indecidible.

A la crítica como sabotaje no le interesa el hecho de que el φαρμακον en calidad de indecidible constituya la condición de posibilidad de cualquier oposición, entre otras cosas porque la condición de posibilidad no evita el efecto modelizante de un texto a partir de un determinado silogismo. De hecho, antes de proyectar sobre el texto platónico el entramado de la lengua griega, Derrida ha tenido que reconocer los límites del querer-decir del diálogo platónico. Da por sentado y considera no conflictiva la continuidad entre la lengua griega y el texto platónico, allí donde justamente el texto platónico lleva a cabo la violencia de revelarse contra la ambigüedad paradigmática de la lengua griega. A la crítica como sabotaje le importa esa violencia, pues trata de llevar a cabo el análisis de la rapiña lingüística que supone toda modelización del mundo. En cualquier caso, la experiencia de la deconstrucción como estrategia de lectura constituye una base importante para la crítica que se está proponiendo aquí, si bien tomamos como punto de referencia más el modelo que representa *La voz y el fenómeno* que «La farmacia de Platón».

Con todo, al discutir la noción de indecidibilidad en tanto característica del texto, se hace necesario detenerse en la teoría demaniana para establecer lo que separa a la crítica como sabotaje de la deconstrucción. Hay lugares en los que De Man y

143. «La farmacia de Platón», *op. cit.*, p. 144.
144. *Ibíd.*, p. 146.
145. *Ibíd.*, p. 147.

Derrida parecen coincidir en su empleo de la noción de «indecidibilidad», especialmente cuando escriben a propósito de determinados mecanismos de los textos literarios. En cierta manera, lo que Derrida dice a propósito de Mallarmé[146] pertenece al mismo orden de cosas que lo que De Man dice sobre, por ejemplo, Yeats.[147] En ambos casos se trata de señalar unos mecanismos sintácticos o retóricos que impiden a la crítica tomar una decisión acerca del sentido de un texto o del pasaje de un texto. Sin embargo, hay una región en la obra de ambos autores en que el sentido y el uso del término «indecidibilidad» es bastante diferente.

En el caso de Derrida, esa región afecta a una parte nuclear de su obra, esto es, a la producción de «indecidibles» o «infraestructuras» como estrategia contra la metafísica. Así, por ejemplo, el «pharmakon» que surge en la lectura de Derrida no se corresponde del todo con la palabra «pharmakon» empleada por Platón en su texto. El de Derrida es un término cuya finalidad es la de escapar al dominio del concepto y evitar un efecto represivo en contra de la escritura. Ya hemos visto hace unos momentos que tal indecidible nace de la proyección del paradigma sobre el sintagma. Sin embargo, en el caso de Paul de Man, la indecibilidad tiene que ver con la forma en que un texto lleva a cabo la subversión de un determinado modelo de mundo en el que la metáfora está por encima de la metonimia, la voz por encima de la escritura, la literatura sobre la música, el significado sobre el significante, etc.

Esa subversión viene dada por un esquema que se repite a todo lo largo de los «análisis» que componen *Alegorías de la lectura*: la contradicción entre el nivel constatativo de un texto y su nivel performativo, entre por ejemplo «los enunciados metalingüísticos acerca de la naturaleza retórica del lenguaje [...] y [...] la praxis retórica que pone en cuestión a esos enunciados».[148]

146. Véase «La double séance», en *La dissémination*, *op. cit.*, pp. 199-318. Trad. esp. en *La diseminación*, *op. cit.*, pp. 263-428.

147. Son varios los lugares en los que Paul de Man ha escrito sobre Yeats. Un resumen bastante elocuente puede encontrarse en la introducción de *Alegorías de la lectura*, *op. cit.*, titulada «Semiología y retórica», pp. 24-27. Véase también «Image and Emblem in Yeats», en *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, pp. 145-238. Trad. esp., «Imagen y emblema en Yeats», *La retórica del romanticismo*, *op. cit.*, pp. 219-334.

148. *Alegorías de la lectura*, *op. cit.*, p. 121.

entre lo que se predica y lo que se practica, entre la praxis figurativa y la teoría metafigurativa.[149] Sin embargo, De Man avisa también constantemente de que la auto-deconstrucción de un texto causada por una contradicción, vuelve de nuevo al punto de partida, dado que no es posible desprenderse del todo de planteamientos metafísicos como el de la prioridad del significado referencial. Es por ello que la deconstrucción demaniana se convierte en un proceso temporal interminable, en un proceso alegórico sin fin. O como lo planteó Rodolphe Gasché: «para De Man la deconstrucción equivale a una cognición negativa».[150]

No obstante, esa cognición negativa no deja de plantear una determinada poética, o lo que es lo mismo, un determinado modelo de mundo en el que la literatura está vista como un acto tanto disruptivo como formativo de los diferentes niveles de un texto.[151] En este punto, la crítica como sabotaje asume tal planteamiento demaniano como uno de los más potentes sabotajes de la teoría del siglo XX, dado que la cognición negativa es, como argumenta De Man en otro sitio, la única forma de romper con las mistificaciones ideológicas.[152] De hecho, tal planteamiento demaniano toca en el centro de la crítica como sabotaje, pues parte del supuesto de la diferencia entre el texto como significante y aquello que éste representa.

Ahora bien, la crítica como sabotaje no pone tanto el énfasis en el hecho de que un texto literario narra su propia ilegibilidad, como en el de que dicho texto narra muy a menudo el error de la legibilidad. Dicho de otro modo: la diferencia respecto a De Man consiste en atender más a aquel simulacro de representación que conduce a los sujetos a determinados comportamientos y a determinados discursos. De ahí que sitúe en primer plano la posibilidad de una decisión en torno a la poética o modelización de un mundo, positivo o negativo. En este sentido, la cuestión que separa a la crítica como sabotaje de la deconstrucción afecta de forma plena a la cuestión de la decibilidad, dado que aquélla apuesta por la descripción positiva del silogismo o *afepto* representado.

149. *Ibíd.*, p. 28.

150. Rodolphe Gasché, *The Wild Card of Reading. On Paul de Man*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1998, p. 27. La traducción es mía.

151. *Ibíd.*, p. 47.

152. *La resistencia a la teoría*, *op. cit.*, p. 185.

9. *El historicismo de la crítica como sabotaje*

Por otra parte, lo que separa el sabotaje de la deconstrucción es una cuestión referida al procedimiento de análisis. Una lectura de los escritos de Derrida y De Man pone en evidencia que se trata de aproximaciones centradas en los textos mismos, y aunque es cierto que tales textos funcionan como entidades que confirman o rechazan la metafísica, la *close reading* suele transcurrir, tal y como su nombre indica, dentro de los límites del texto como tal. En el ensayo *Firma acontecimiento contexto*, Derrida demuestra como siendo la iterabilidad y la repetición las condiciones de posibilidad de todo signo oral o escrito (hecho que pone en entredicho la oposición Habla/Escritura), resulta decididamente imposible recuperar los contextos que constituyeron el horizonte de comunicación de un discurso. Un contexto, escribe Derrida, no es saturable:

> [...] un signo escrito comporta una fuerza de ruptura con su contexto, es decir, el conjunto de las presencias que organizan el momento de su inscripción. Esta fuerza de ruptura no es un predicado accidental, sino la estructura misma de lo escrito [...] Pertenece al signo el ser legible con derecho incluso si el momento de su producción se ha perdido irremediablemente e incluso si no sé lo que su pretendido autor-escritor ha querido decir...[153]

Dado que el propio Derrida enuncia explícitamente que una de las consecuencias inevitables de la deconstrucción lleva a «la descalificación o el límite del concepto de contexto, "real" o "lingüístico"»,[154] esto ha servido para mantener la tesis de que toda investigación histórica está condenada al fracaso dado que resulta del todo imposible reconstruir un contexto determinado. Ha servido, asimismo, para que la deconstrucción se haya ganado la fama injusta de «textualista» o, pero aún, de practicar el «juego textual». Quienes así interpretan la posición derridiana no se dan cuenta de que la conclusión que hay que extraer de esas palabras es justamente la contraria: puesto que un contexto

153. Jacques Derrida, «Signature èvénement contexte», en *Marges de la philosophie*, París, Minuit, 1972. Trad. esp., «Firma acontecimiento contexto», en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 358.

154. *Ibid.*, p. 358.

real o lingüístico es del todo recuperable, la investigación ha de esforzarse al máximo en reconstruir los contextos, ha de recoger todos los datos empíricos que estén a su alcance con el fin de hacerse la idea más aproximada posible del contexto en el que tuvo lugar un acontecimiento.

Que un signo, un fragmento de texto o un texto completo puedan ser separados de su querer-decir original, de su contexto de partida, es algo que constituye su condición de posibilidad sin la que no sería ni signo ni texto, pero ello no significa que necesariamente una determinada práctica crítica tenga que agudizar su separación del contexto en el que se produjo. Si una crítica se limita a sacar el texto de su contexto «original», se prohíbe a sí misma descubrir cómo funcionaba dicho texto en el momento en que empezó a circular y entró en conflicto con (o confirmó) las posiciones del polisistema coetáneo. De hecho, la crítica como sabotaje trata de responder a dos preguntas.

Por una parte, se pregunta acerca del tipo de relación que un determinado texto mantiene con el resto de las textualidades existentes en sus mismas coordenadas históricas, indaga en el silogismo-*afepto* que transporta y en los acuerdos o desacuerdos que mantiene con el resto de los silogismos de su mismo periodo histórico. Por otra parte, se pregunta acerca del tipo de relación que un determinado texto mantiene con el resto de las textualidades existentes en otras coordenadas históricas (por ejemplo, en nuestro presente), estudia cómo el silogismo o el *afepto* que plantea un texto entra en conflicto o confirma el polisistema de otro periodo histórico diferente del suyo.

Al hacer la primera pregunta asume dos hechos fundamentales: que un contexto pasado no es del todo recuperable dado que siempre estamos en un contexto diferente (planteamiento éste derridiano); y que los prejuicios tienen un papel importante en nuestro acceso a un contexto pasado («prejuicio» en el sentido que le da a este término Gadamer).[155] Desde la conciencia de

155. Es bien sabido que Gadamer llevó a cabo una rehabilitación de la noción de «prejuicio» partiendo de la teoría de que «los prejuicios del individuo son más constitutivos de su realidad histórica que sus juicios». En *Verdad y método*, *op. cit.*, p. 325. En definitiva, para Gadamer los prejuicios de un determinado horizonte histórico son una condición fundamental del preconocimiento y del conocimiento del pasado, de forma que el acercamiento éste tiene lugar en virtud de una fusión de horizontes: el del presente del investigador y el del pasado de la realidad bajo examen.

esta asunción, la crítica como sabotaje se lanza a una indagación de todos aquellos documentos y archivos que, en la dirección marcada por el Walter Benjamin del *Libro de los pasajes* y el Michel Foucault de la genealogía, trata no tanto de reconstruir un contexto pasado, tarea nada desdeñable para la crítica como sabotaje, como de cartografiar la historia de una violencia.

Cuando trata de teorizar y reflejar las características de los pasajes del París de mediados del siglo XIX, Benjamin narra y, a la vez, yuxtapone en su texto un material heterogéneo proveniente de los polvorientos fondos de la Biblioteca Nacional de París. De pronto es una *Guía ilustrada de París* de 1852 citada en reiteradas ocasiones de forma literal y a veces por extenso. Junto a las palabras de esta *Guía*, otras de Balzac y, enseguida, una *Histoire physique, civile et morale de Paris depuis 1821 jusqu'a nos jours* de 1835, a la que siguen unos versos de Alexandre Dumas citados en unas memorias del conde Horacio de Viel-Castel, unos carteles aparecidos en el *Mercure de France*, unas descripciones extraídas de la *Bauen in Frankreich* de Giedion, unos versos de Baudelaire, o unos fragmentos del *Quand j'étais photographe* de Nadar, y un largo etcétera que configura una representación del pasado de orden metafórico y no metonímico, guiado por un principio de montaje.[156]

Tal y como puso de relieve Rolf Tiedemann, editor del libro, «el propósito de Benjamin era unir el material y la teoría, la cita y la interpretación, en una nueva constelación más allá de toda forma corriente de exposición, en la que todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas, retirándose ascéticamente la teoría y la interpretación».[157]

La crítica como sabotaje no se retira de la teoría y de la interpretación, puesto que es una crítica en el sentido genuino de esta palabra, pero no renuncia a las diferentes formas de representar y de hacer teoría tal y como han sido desarrolladas por Benjamin, Derrida, o Ulmer entre otros. En lo que se refiere a la cartografía del pasado asume las propuestas genealógicas de Nietzsche-Foucault, en especial en aquello que toca a la meticulosi-

156. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1982. Trad. esp., *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

157. Rolf Tiedemann, «Introducción del editor», en Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 11.

dad y a la paciencia documental, a la necesidad de una lectura lenta y detenida, a la exigencia de minucia, de un gran número de materiales acumulados, a la renuncia al origen, y a la constatación de que lo dicho y lo escrito «ha conocido invasiones, luchas, rapiñas, disfraces, astucias», y a la búsqueda de las diferentes escenas en las que los textos y los documentos «han representado distintos papeles».[158]

Pero, precisamente, esa alusión a las diferentes escenas nos recuerda que un texto o un discurso entran en una relación de discordancia o concordancia no solo con el polisistema de la época en la que apareció, desapareció o no llegó a aparecer, sino también con el polisistema de épocas diferentes a las suyas en las que apareció, desapareció o ni siquiera llegó a aparecer. A la crítica como sabotaje le parece evidente que un texto no es un reflejo de su contexto, algo así como el final de un recorrido, sino que media en relación con ese contexto y puede agredirlo. Tal y como puso de relieve Mieke Bal el arte del pasado [el documento del pasado, añadiríamos aquí] existe innegablemente en el presente, en cualquier presente, donde sigue generando determinados efectos sociales.[159] Quiere decirse que la incitación performativa a la realización de acciones y discursos puede provenir de discursos tanto del presente como del pasado. En los capítulos que siguen tendremos ocasión de comprobar cómo el silogismo de algunos textos del pasado (Don Quijote, por ejemplo, se proyecta sobre el presente y causa perturbaciones).

En este sentido, una de las diferencias básicas de la crítica como sabotaje respecto a la deconstrucción es que la lectura atenta (*close reading*) de un texto no permanece dentro de los límites del texto leído, sino que establece las relaciones y los contrastes con el polisistema bien de su propio momento histórico, bien con el polisistema de otro momento histórico en el que opere. Podría decirse que la crítica como sabotaje es necesariamente relacional en su manera de proceder, en su metodología,

158. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 12.

159. De Mieke Bal véase, por ejemplo, *'Rembrandt': Beyong the Word-Image Opposition*, Nueva York, Cambridge University Press, 1991; o *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999; también *Looking In: The Art of Viewing*, Nueva York, G&B Arts International, 2001.

dado que siempre busca las conexiones de un texto o documento con otros textos o documentos.

Dicha relacionalidad no se plantea únicamente en los términos de guerras o alianzas entre textos, por mucho que éstos constituyan su principal objetivo, sino que se pregunta asimismo por la relación entre una obra literaria (pongamos por caso) y su emplazamiento en el seno de las técnicas productivas de dicha obra en cuanto mercancía que se mueve dentro de un circuito. No se nos puede pasar por alto el hecho de que si un discurso posee una capacidad modeladora e incitativa respecto a los lectores o espectadores, ésta va a depender de su visibilidad, de su posición en el campo del horizonte perceptible del receptor. Fue Benjamin quien llamó la atención sobre la necesidad que tiene un análisis material de preguntarse no solo acerca de la relación de una obra con sus condiciones de producción, sino también acerca de *cómo* está dentro de tales condiciones de producción.[160]

Ya Bourdieu propuso que el análisis de las obras culturales debe llevar a cabo tres operaciones: por una parte, estudiar la posición del campo literario (artístico, filosófico, etc.) en el seno del campo del poder y su evolución; por otra parte, estudiar la estructura interna del campo discursivo concreto en el marco de «las relaciones objetivas entre las posiciones que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad»; y, por fin, un estudio «de la génesis de los habitus de los ocupantes de esas posiciones».[161]

La crítica como sabotaje reivindica este planteamiento de Bourdieu en el que un discurso es analizado dentro de un sistema de relaciones de poder, dentro de un conjunto de campos en conflicto. Es de hecho uno de los aspectos de la relacionalidad de la que se viene hablando en estas páginas. Sin embargo, hay una diferencia importante respecto a la teoría sociológica de Bourdieu. Es bien conocida la importancia que en esa teoría posee la noción de «habitus», que se refiere al conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Por citar al propio Bourdieu a este respecto

160. Walter Benjamin, «El autor como productor», en *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*, Madrid, Taurus, [1934]1975, p. 119.

161. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992], p. 318.

> El habitus se define como un sistema de disposiciones duraderas y transferibles —estructuras estructuradas prestas a funcionar como estructuras estructurantes— que integran todas las experiencias pasadas y funcionan en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir.[162]

Siendo, pues, el «habitus» un producto de unos condicionamientos asociados a una determinada clase y, a la vez, una estructura generativa de un abanico de prácticas distintas, se pone en evidencia la importancia que reviste su análisis en el proyecto sociológico de Bourdieu.[163] Así, por ejemplo, cuando se trata de analizar las condiciones de la dinámica de los escritores y sus producciones en el siglo XIX en Francia, se parte del supuesto de que la ocupación de determinadas posiciones arriesgadas depende de la posesión de un capital económico y simbólico importante, en el bien entendido que ambos capitales conforman el habitus de esos sujetos. Así se explica, por ejemplo, el triunfo de una fórmula narrativa realista a expensas de la poesía romántica y sentimental en el caso de escritores como Champfleury o Courbet.[164]

Sin dejar de reconocer toda la importancia que contiene este tipo de aproximación a los fenómenos culturales, hay un inconveniente que quisiera señalar. Bourdieu define las obras culturales como efectos y productos del cruce entre habitus y campos sociales, pero en ningún momento analiza el efecto inverso, es decir, la capacidad de la obra cultural para transformar, reestructurar y componer tanto el habitus como los campos. Dicho de otro modo: lo que la crítica como sabotaje echa de menos en el planteamiento de Bourdieu es el estudio de la capacidad modeladora, manipuladora e incitativa de los discursos. No se trata únicamente de explicar la literatura, el cine

162. Esta definición del término «habitus» se encuentra en el libro de Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une theorie de la pratique*, París, Dorz Ginebra, 1972, p. 178. La traducción es mía.

163. Véase también de Bourdieu, *Questions de sociologie*, París, Minuit, 1984 [trad. esp. *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990]

164. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, *op. cit.*, pp. 387-393. El lector puede comprobar en estas páginas la elaboración del análisis de este fenómeno.

o una exposición como resultado de los habitus de un grupo humano y de su posición respecto al campo del poder, sino también y sobre todo de explicar la forma en que esos discursos afectan al habitus de un sujeto o un grupo humano y a su posición en el campo del poder.

Lo que la propuesta de Bourdieu no alcanza a ver es que lo que él llama habitus posee, en lo que se refiere a la «gramática» de un individuo, un componente textual, semejante a ese código que Don Quijote lleva consigo y que consulta cada vez que se encuentra ante la necesidad de decidir. No estoy diciendo que en lo que al habitus se refiere se trate solo de textos, pero sí que la textualidad actúa como organizadora y detonante de las aprensiones del mundo y de las acciones que un sujeto lleva a cabo.

Cuando Bourdieu menciona la persuasión clandestina de toda esa pedagogía implícita en las órdenes dadas en la familia o en la escuela, del estilo «ponte derecho», «no cojas tu cuchillo con la mano izquierda» o «no separes tanto las piernas», y menciona, además, que la inscripción de esas leyes está «fuera del alcance de la conciencia y de la explicitación»,[165] parece no advertir que tales órdenes poseen una forma textual silogística que en ningún momento se detendrá. De hecho, el carácter historicista del planteamiento de Bourdieu acierta al introducir en el análisis de una obra u acción cultural todo lo que ha conducido a la formación del habitus, pero se muestra insuficiente a la hora de explicar que el habitus es una estructura abierta a ulteriores transformaciones en función de los medios modalizantes con los que se va encontrando. La crítica como sabotaje sitúa en el centro de su análisis el texto concreto objeto de estudio y desde él irradia un sistema de relaciones cuyo fin último sería la interrelación entre diferentes discursos (la literatura, la ciencia, la filosofía, la pintura, la televisión, etc.) con el fin de hacer notar los conflictos y/o alianzas que se establecen entre ellos.

10. *El punto de vista subalterno de la crítica como sabotaje*

En términos demanianos, diríamos que la crítica como sabotaje es el trabajo de la negatividad consistente en desmante-

165. Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, París, Minuit, 1980, p. 117.

lar la metáfora y el silogismo (entimemático) mediante una visión metonímica que incita a actuar en una dirección política diferente a una hegemonía concreta del poder. Si siguiendo a Gramsci entendemos que los grupos dominantes tratan de mantener un determinado bloque histórico o estado de cosas a través del control de fuerzas sociales y políticas contradictorias y, por supuesto, de la dirección de las ideas y de la cultura,[166] a la crítica como sabotaje le corresponde el papel de la negatividad. No es solo una crítica de las ideologías porque el lugar desde el que realiza su crítica ni es superior ni tiene más privilegio que el de mantener constantemente un desacuerdo en relación con ese estado de cosas al que W. Benjamin se refirió en términos de dominio de los vencedores sobre los vencidos y que en nuestros días Ernesto Laclau y Chantal Mouffe han denominado «ofensiva anti-democrática».[167]

Tal y como afirmaba Althusser del marxismo y de la manera como Lenin leyó a Hegel, lo importante de este proyecto crítico-político no fueron sus conceptos, sino el hecho de haber adoptado un punto de vista de clase, el del proletariado.[168] En esta misma línea, diremos que la «crítica como sabotaje» adopta el punto de vista operativo de un grupo heterogéneo y móvil: el de los subalternos o vencidos. Y no se trata de hablar por ellos, ni de representarles,[169] sino de *adoptar su punto de vista heterogéneo, plural*, lo cual debe hacerse en medio de la vigilancia y de la autoreflexividad más estricta.

¿Y qué significa adoptar el punto de vista del subalterno? Significa asumir la premisa según la que la mirada más privilegiada para alcanzar el conocimiento no es la que se sitúa en un afuera o en una posición superior, sino aquella que se ubica en los lugares más inferiores. En el ensayo dedicado al *Lazarillo de Tormes* se explica y se establece el vínculo entre conocimiento

166. Antonio Gramsci. *Il materialismo storico e la filosofia de Benedetto Croce*, Turín, Editori Reuniti, 1977.

167. Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, México, FCE, 2004 (2.ª ed.).

168. L. Althusser y Étienne Balibar, *Para leer el capital*, México, Siglo XXI, 1992, pp. 88-89.

169. En este sentido asumo la crítica que Gayatri Chakravorty Spivak hace al intento de hablar en nombre de los subalternos. Véase *A Critique of Postcolonial Reason (Toward a History of the Vanishing Present)*, Cambridge, Londres, Massachussets, Harvard University Press, 1999: 248-311.

científico y conocimiento desde abajo, y a él me permito remitir al lector. Uno de los problemas que a juicio de la crítica postmoderna presentaba la mitología o la crítica de las ideologías era su pretensión de estar hablando desde un lugar ajeno al objeto ideológico, o por lo menos desde un lugar privilegiado desde el que se podía ver con claridad ese objeto ideológico.

Podría esgrimirse que resulta muy problemática la adopción del punto de vista de ese grupo heterogéneo y plural que son los subalternos, debido a la relación entre el conocimiento y la localización geográfica. A fin de cuentas, la crítica como sabotaje nace de un sujeto o grupo de sujetos ubicados en la Europa occidental. Enrique Dussel, Homi Babha o Walter Mignolo, entre otros, han llamado la atención sobre este hecho. El primero indicó que «la modernidad surge cuando Europa se afirma a sí misma como "centro" de una historia mundial inaugurada por ésta; la "periferia" que rodea este centro en consecuentemente parte de su definición».[170] Mignolo toma estas palabras como punto de partida para proponer que «la literatura post-colonial y las teorías post-coloniales están construyendo un nuevo concepto de razón en tanto que lugares diferenciales de enunciación».[171] Este nuevo concepto de razón está en la base de su distinción entre un «pensamiento fronterizo fuerte» y un «pensamiento fronterizo débil», perteneciendo el primero a la furia de los desheredados, y el segundo a aquéllos que aun no siendo desheredados «toman la *perspectiva* de éstos».[172]

Hablar de un nuevo concepto de razón a la manera como Spivak habló de una razón post-colonial daría lugar a un largo debate. En él se trataría de provectar este problema sobre el trasfondo de la discusión hegeliana en torno a la lucha de las autoconciencias contrapuestas tal y como el filósofo alemán lo delinea en la *Fenomenología del espíritu*.[173] Esa otra razón, o esa «razón otra», estaría en contra de toda autoconciencia que se haya constituido a partir de la exclusión de sí de toda alteridad. Por

170. Enrique Dussel, «Eurocentrism and Modernity», en *Boundary 2*, 1993, p. 65.

171. Walter Mignolo, *op. cit.*, pp. 187-188.

172. *Ibid.*, p. 28. La cursiva es del autor.

173. G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburgo, Félix Meiner, 1952 (ed. a cargo de Johannes Hoffmeister). Trad. esp. manejada: *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 1966 [1982, 5.ª reimpresión], pp. 115-117.

ello, le hace tomar conciencia de que debe tener tanta certeza de sí misma como de la otra. A su pesar y leído como no le gustaría, no anda lejos de la verdad Hegel cuando escribe que «el individuo que no ha arriesgado la vida puede sin duda ser reconocido como persona, pero no ha alcanzado la verdad de este reconocimiento como autoconciencia independiente».[174] Dinámica del amo y del esclavo, entre una conciencia independiente que tiene por esencia el ser para sí (el amo, el señor) y otra cuya esencia es el ser para otro (el siervo, el esclavo).

Dentro de este marco, desarrollado por extenso en la filosofía del siglo XX y bajo diversas formas, habría que plantearse las diferencias de la razón otra con respecto a la razón occidental, del mismo modo en que Foucault y Derrida debatieron en torno a la posibilidad de hablar al margen de la razón occidental.[175] Es esa misma cuestión la que aquí se podría plantear a propósito de esa razón post-colonial en tanto razón otra.

Pero además de esta cuestión crucial, que no conviene pasar por alto, está el problema presente en la distinción entre un «pensamiento fronterizo fuerte» y uno «débil». Mignolo habla de la necesidad política del pensamiento fronterizo débil, pero al emplear literal o metafóricamente la pareja «fuerte/débil» cae en un campo de peligrosas connotaciones que no puede pasar desapercibido. Se comprende que los críticos post-coloniales hayan introducido la dimensión política de la localización geográfica de la producción del conocimiento. Una crítica como sabotaje es sensible a ella y no puede dejar de enunciarla y convertirla en objeto de reflexión. Sin embargo, le parece falaz establecer un determinismo en la relación entre lugar de enunciación y enunciación misma.

174. *Ibíd.*, p. 116.

175. Me refiero al debate que inició Derrida con Foucault a partir de la publicación de este último del libro *Historia de la locura en la época clásica*, *op. cit.* El texto de J. Derrida al que se alude aquí es «Cogito et histoire de la folie», en *L'écriture et la différence*, París, Seuil, coll. 'Tel Quel', 1967, pp. 51-97. Trad. esp. en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989. Vale la pena citar el siguiente fragmento de Derrida que centraliza el debate en torno al exterior de la razón: «La grandeur indépassable, irremplaçable, impériale de l'ordre de la raison, ce qui fait qu'elle n'est pas un ordre ou une structure de fait, une structure historique déterminée, une structure parmi d'autres possibles, c'est qu'on ne peut en appeler contre elle qu'à elle, on ne peut protester contre elle qu'en elle, elle ne nous laisse, sur son propre champ, que le recours au stratagème et à la stratégie» (pp. 58-59).

La potencia de una crítica no puede medirse tomando como referencia la localización geográfica donde ha sido emitida, por muy importante que ello sea, sino a partir de los efectos performativos que desencadena en la historia y en determinados contextos locales. Éste es uno de los argumentos centrales de la crítica como sabotaje. ¿Cómo sería posible considerar los pensamientos de Marx o Benjamin «pensamiento fronterizo débil» por el hecho de estar ubicado en occidente y emplear las armas de la dialéctica de Hegel y Fichte? ¿O qué decir acerca de Lenin en su escrito contra el imperialismo?[176] O, siguiendo el mismo hilo del argumento, ¿cómo sería posible considerar como fuerte al pensamiento reaccionario gestado, producido y popularizado en las colonias? Este quiasmo permite apreciar lo siguiente: desde el momento en que la crítica como sabotaje adopta el punto de vista del subalterno heterogéneo, el que su lugar de enunciación sea Europa, América Latina o África, ni le quita ni le pone en lo que a la fortaleza de su capacidad crítica se refiere. El pensamiento fronterizo, tal y como lo propone Mignolo, contiene una serie de problemas que la crítica como sabotaje supera en la medida en que se ubica más allá y más acá de ellos.

En el clásico libro de Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*, encontramos fragmentos como el que sigue:

> The work of *mestiza* consciousness is to break down the subject-object duality that keeps her a prisoner and to show in the flash and through the images in her work how duality is trascended. The answer to the problem between the white race and the colored, between males and females, lies in healing the split that originates in the very foundation of our lives, our culture, our languages, our thoughts.[177]

176. Vladimir I. Lenin, *El imperialismo fase superior del capitalismo*, Madrid, Fundamentos, 1974 [1917].

177. Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1999 [1987, 1.ª ed.], p. 102: «El trabajo de la conciencia de la *mestiza* es romper la dualidad sujeto-objeto que la mantiene prisionera y mostrar en su cuerpo y a través de imágenes en su obra cómo se trasciende la dualidad. La respuesta al problema entre la raza blanca y la de color, entre machos y hembras, reside en la producción de una separación que tiene su origen en la fundación misma de nuestras vidas, nuestra cultura, nuestros lenguajes o pensamientos» (la palabra «mestiza» la pone la autora en cursiva y en español).

Sin querer condensar en estas palabras citadas el trabajo de Anzaldúa en torno a las condiciones vitales, el pensamiento y el lenguaje de los mexicanos situados en el borde-frontera, vale la pena hacerse dos preguntas. En primer lugar, ¿es la propuesta de romper las dualidades sujeto/objeto, blanco/de color, macho-hembra, específica de una lógica y de una razón ajena a cierto trabajo crítico (el de Derrida, pongamos por caso) producido en la localización geográfica de Francia? Incluso bajo el supuesto de que Anzaldúa no hubiera leído a Derrida (se podría decir: ni falta que le hizo), ¿nos encontramos ante una lógica otra o una razón otra respecto a ese trabajo crítico que Foucault remonta a la Edad Media? De hecho, el objetivo de salirse al margen de las oposiciones binarias jerárquicas es lo más propio de la deconstrucción.

En segundo lugar: si la localización geográfica de Anzaldúa se ubica en la frontera entre México y EE.UU., y su libro se publica en San Francisco, del mismo modo que el libro de Mignolo del que estamos hablando se publica en Princeton University, ¿supone eso algún cambio en relación con la localización geográfica del conocimiento? Si como Benjamin advertía, no se trata solo de mandar un mensaje revolucionario, sino de revolucionar también los medios a través de los que se comunica dicho mensaje,[178] ¿puede decirse que esa función crítica se vuelve inútil desde el momento en que se emplean canales tan hegemónicos como editoriales norteamericanas de prestigio? ¿O es que esa dialéctica no es óbice para que una labor crítica se lleve a cabo y obtenga determinados efectos performativos de incidencia en el campo histórico?

No pretendo dar respuesta a todas estas preguntas, sino señalar que a pesar de la pertinencia política de plantear el problema de la localización geográfica de la producción del pensamiento, éste no puede resolverse aplicando un criterio basado en el determinismo entre lugar de enunciación y discurso crítico, sobre todo si tenemos en cuenta los factores que acabamos de introducir. La crítica como sabotaje entiende que resulta más efectivo preguntarse por la performatividad de tales discursos críticos, por su efecto histórico, por su operatividad dentro de un

178. Véase Walter Benjamin, «El autor como productor», en *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*, *op. cit.*

polisistema, que no por el lugar de su enunciación. Si bien el análisis del problema del lugar de enunciación resulte también fundamental.

11. *Políticas de la crítica como sabotaje*

Aunque se haya ido dejando caer a lo largo de las páginas anteriores, no está de más poner de relieve que esta crítica no se presenta como otro meta-relato más en la línea de los grandes meta-relatos de los siglos XIX y XX. Carece de aspiraciones mesiánicas excepto en el corazón de los sujetos que la vayan a poner en practica como voluntad relacionada con la eliminación de las desigualdades crueles. No comparte con la teoría crítica, por considerarla dañosa, la creencia en «una sociedad futura como comunidad de hombres libres»,[179] sino que confía en ejercer una tarea negativa con relación a todo supuesto final de la historia sea del signo que sea para convertirlo en proceso. Su labor saboteadora es contextual y se caracteriza por ese «realismo» político que tan bien expone Derrida en su *Spectres de Marx*. Cuando antes nos referíamos al concepto de «democracia radical» en el sentido que le dieron a este término Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, tratábamos implícitamente de conectar con esa «democracia por venir» de la que habla Derrida y no con alguna democracia futura como «idée regulatrice, au sens kantien, ou d'une utopie».[180]

No obstante, este modo crítico no pierde ni un ápice del objetivo que Horkheimer señalaba para la teoría crítica: no apunta a unas pocas situaciones problemáticas sino que más bien comprende que tales situaciones dependen de «la organización total del edificio social»,[181] desconfía de las pautas y normas que la vida social le impone a un individuo, también desconfía de la mera facticidad de los acontecimientos y estados de cosas, y aspira a instaurar una situación más justa entre los hombres. Sin embargo, se diferencia de ésta en cuanto que es a la vez una crítica desde el borde de los sistemas y un discurso cuyo medio

179. Max Horkheimer, *op. cit.*, p. 52.
180. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1993, p. 110.
181. Max Horkheimer, *op. cit.*, p. 41.

de contemplación es el que se ubica en el lugar más bajo de toda escala social como lugar de una «verdad» más poderosa, negativa y saboteadora.

Quiere decirse con ello que la silogística afectiva (el *afepto*) propia de los discursos artísticos no se halla al margen del resto del polisistema de discursos que trasmiten modelos de mundo relacionados con el paro forzoso, los sin papeles excluidos de su participación en la vida democrática de los Estados, las guerras económicas, el desprecio de la *naturaleza*, la carrera armamentística, las guerras interétnicas, la transgresión sistemática de la ley o la discriminación de las personas por razones de orientación sexual, raza o clase social.

Cuando Agamben introduce la noción de «forma-de-vida» para referirse a «una vida que no puede separarse nunca de su forma, una vida en la que no es nunca posible aislar algo como una nuda vida»,[182] y aclara a renglón seguido que lo que define una vida no son los hechos sino la posibilidad de vivir,[183] está volviendo en cierto modo a enunciar consciente o inconsciente la diferencia establecida por Sartre entre una vida lanzada a la mera inmanencia (atada, sin posibilidades) y una vida que va más allá y se trasciende hacia otras posibilidades. Y se trata en ambos casos de plantear una cuestión crucial, pues si como sigue escribiendo Agamben «el poder político que nosotros conocemos se funda siempre, en última instancia, en la separación de la esfera de la nuda vida con respecto al contexto de las formas de vida»,[184] entonces el peor de los silogismos afectivos o lógicos será aquel que contribuya a esa separación entre las formas de vida y la nuda vida. O por decirlo en términos sartreanos: aquel que incite a que la vida sea pura inmanencia en manos de un control biopolítico.

De hecho, la concepción de la historia de la crítica como sabotaje no sigue la vía corta propia de Heidegger o Derrida, sino la vía larga en la que los contextos y sus polisistemas son multiformes y poliédricos, tan cambiantes como esa noción de «poder» teorizada por Foucault en el primer volumen de la *Historia de la sexualidad*. En efecto, cuando Foucault escribe que «por

182. Giorgio Agamben, *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pre-Textos, 2000 (ed. italiana de 1996), p. 13.

183. *Ibid.*, p. 14

184. *Ibid.*, p. 14

poder hay que comprender la multiplicidad de las relaciones inmanentes y propias del dominio en que se ejercen»,[185] o que «el poder se ejerce a partir de innumerables puntos»,[186] posiblemente está haciendo dos gestos al mismo tiempo: por una parte, afinar el análisis de los mecanismos de poder; por otra, diseminarlo en exceso, tal y como puso de relieve Edward Said, e impedir un verdadero análisis liberador. Aun teniendo en cuenta este segundo hecho, lo que la crítica como sabotaje retiene del planteamiento foucaultiano es la posibilidad de comprender los cambios en el escenario del poder, la atención a la micropolítica y a la «gestión calculadora de la vida» que denominó biopoder.[187]

12. *El problema de la subalternidad*

Luc Boltanski y Ève Chiapello escriben que «podemos hablar [...] de *ideología dominante* con la condición de que renunciemos a ver en ella un simple subterfugio de los dominantes para asegurarse el consentimiento de los dominados».[188] Habría que responder dos cosas: primero, que la ideología dominante no es un «simple subterfugio» sino un mecanismo complejo alejado de las oposiciones simples; y, segundo, que el hecho de que tanto unos como otros se apoyen en los mismos esquemas para representarse el funcionamiento, las ventajas y las servidumbres del orden en el cual se encuentran inmersos, no puede hacernos olvidar, salvo que queramos hacer una broma de mal gusto, que esos esquemas (lo que aquí llamo «modelo») favorecen a unos y no tanto a otros, ensalzan a unos y desprecian a otros. Por muchos cambios que haya sufrido el modo de la lucha de clases, incluso la propia noción de «clase» (no se olvide, definida por Marx en términos de «interés») suena a añagaza todo aquello que trata de sugerir su desaparición.

La crítica como sabotaje se distancia del marxismo en el sentido de no presuponer un apriorismo esencialista de sujeto, clase, estado o economía, si bien mantiene una visión de la his-

185. M. Foucault, *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de poder*, *op. cit.*, p. 112.
186. *Ibíd.*, p. 114.
187. *Ibíd.*, p. 169.
188. Luc Boltanski y Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 46.

toria como conflicto no necesariamente dialéctico. Asume el planteamiento de Laclau y Mouffe según el que, aunque una democracia radical trate de poner límites críticos a las relaciones capitalistas de producción, requiere a la vez una «multiplicación de los espacios políticos» incompatible «con la concentración de poder y saber que el jacobismo clásico y sus diversas variantes socialistas suponen».[189] No obstante, muestra reservas respecto a su idea de que no es el liberalismo como tal el que hay que poner en cuestión debido a su principio ético que defiende la libertad del individuo,[190] porque entiende que hay que mostrarse atento a esas formas de liberalismo en las que se prima la acumulación y posesión de riqueza a expensas de las formas de vida.

Adoptar el punto de vista del subalterno es una idea y un acto complejo por cuanto no se entiende aquí la subalternidad como una posición fija y esencial. Las diferentes aproximaciones a la condición del subalterno se encontraron desde los primeros momentos con una dificultad a la hora de definirla. Tomando el término «subalterno» de Gramsci, el Grupo de Estudios Subalternos de la India, lo definió como *«la diferencia demográfica entre la población hindú total y todos los que hemos descrito como "élite"»*.[191] Sin duda se trató de una definición negativa que iba a marcar un punto de inflexión en esta línea de estudios. Cuando, por ejemplo, Spivak llegó en su ensayo «Can the subaltern speak?»[192] a la conclusión de que el y la subalterna no pueden hablar, continuó dando una definición de orden negativo que inauguró un amplio debate que continúa hoy en día. Muchos han sido los reproches contra esa forma negativa de concebir la subalternidad, provenientes en especial de las críticas de Benita

189. Laclau y Mouffe, *op. cit.*, p. 224.

190. *Ibíd.*, p. 230.

191. Ranajit Guha, «On Some Aspects of the Historiography of Colonial India», en Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak (eds.), *Selected Subaltern Studies*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 37-44. «*... the demographic difference between the total Indian population and all those whom we have described as the "elite"*» (p. 44). La cursiva es del autor.

192. Son varias las versiones que conoce este ensayo. La más completa, la revisada, es la que aparece formando parte del libro de Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, *op. cit.* Trad. esp. de Manuel Asensi, *¿Pueden hablar los subalternos?*, *op. cit.*

Parry,[193] Abdul JanMohamed[194] y Fernando Coronil,[195] entre otros muchos.

En un trabajo anterior ya di cuenta sumaria de la historia de esa polémica,[196] y no es el objetivo de estas líneas el reconstruirla. Sin embargo, sí vale la pena llamar la atención sobre dos aspectos de tal polémica que son importantes respecto a la «posición» de la crítica como sabotaje. Uno afecta a la relación entre el/la subalterno/a y la «agencia»,[197] el otro tiene que ver con lo que podría llamarse la «identidad» del o de la subalterna. En efecto, desde diferentes posiciones se hizo notar que la conclusión según la que el subalterno no puede hablar, o no puede llevar a cabo actos de habla satisfactorios,[198] supone no solo convertir al subalterno en un sujeto unificado, sino también concebirlo como sujeto mudo «posicionado al margen de la agencia».[199] Esta forma, con tonalidades nihilistas, de aproximarse al «subalterno» es sin duda acertada en lo que se refiere a muchos grupos de subalternos y subalternas que, por desgracia, están al margen de cualquier capacidad de agenciamiento, pero es fallida por cuanto impide ver que en determinados contextos, geografías y momentos históricos, los subalternos pue-

193. Benita Parry, *Postcolonial Studies. A Materialist Critique*, Londres y Nueva York, Routledge, 2004.

194. Abdul JanMohamed, «The Economy of Manichean Allegory: the Function of Racial Difference in Colonialist Literature», en *Critical Inquiry*, vol. 12, n.º 1, 1985, pp. 59-87.

195. Fernando Coronil, «Listening to the Subaltern: Postcolonial Studies and the Neocolonial Poetics of Subaltern Status», en Laura Chrisman y Benita Parry (eds.), *Postcolonial Theory and Criticism (Essays and Studies)*, Oxford, D.S. Brewer 2000, pp. 125-139.

196. Manuel Asensi Pérez, «La subalternidad borrosa: un poco más de debate en torno a los subalternos», Introducción a la traducción y edición crítica del texto de Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*, *op. cit.*, pp. 9-39.

197. «Agencia» como traducción defectuosa del término inglés «agency», el cual remite en uno de sus significados a la capacidad de un sujeto de intervenir en un determinado contexto de forma que produzca un efecto particular. Este es el sentido con el que aparece en los estudios contemporáneos de género, post-coloniales, etc.

198. No se trata de definiciones del todo equivalentes, y en la historia del pensamiento de Spivak se pueden recoger un conjunto de definiciones no siempre dentro de una misma línea de sentido. Véase la nota 67 de la edición crítica de Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*, *op. cit.*, p. 72.

199. Fernando Coronil, «Listening to the Subaltern...», *op. cit.*, p. 42.

den participar en las luchas por el poder y por el empoderamiento (*empowering*), o simplemente en las defensas de unos derechos.

En realidad el debate entre Spivak y sus críticos no advierte que entre la posición de la teórica hindú y todos aquellos y aquellas que la critican hay una relación dialéctica surgida de que se está mirando el problema de la subalternidad desde diferentes lados. Spivak está en lo cierto en un nivel particular dado que resulta del todo acertado denunciar el silencio cruel e inhumano al que están reducidos muchos grupos de subalternos. Falla, sin embargo, cuando trata de conferirle a su teoría un valor general referido a todos los subalternos, porque la historia demuestra cómo determinadas revueltas de subalternos de cualquier condición han tenido la capacidad de realizar acciones con una elevada incidencia social. De hecho, una crítica como sabotaje carecería de sentido si no presupusiéramos la posibilidad de un agenciamiento y empoderamiento, tanto desde el lado de los subalternos como desde el lado del discurso crítico que adopta su punto de vista.

En cuanto al segundo aspecto, el referido a la «identidad» del subalterno, el problema se plantea en los mismos términos en los que Marx afrontó la cuestión de la identidad de una clase social. Para él no existía nada parecido a una «esencia» o «instinto» de clase, sino una comunidad de intereses surgida del hecho de que un determinado grupo humano vive bajo unas mismas condiciones económicas, que les puede llevar a una confrontación hostil. Es, por consiguiente, el interés el que da lugar a la existencia de una clase social.[200] Ante la variación de intereses, se da una descomposición de una clase precedente. Del subalterno se puede decir algo semejante, no igual pero muy semejante. La precariedad en la que pueden llegar a vivir los subalternos hace que sea extremadamente difícil llevarlos a la conciencia de un interés común, salvo en aquellos casos en los que se haya podido llegar a un determinado grado de organización. Pero ese mismo interés convierte a la subalternidad en una función más que en una esencia. Es la razón por la que Fernando Coronil defendió que nos encontramos ante un concepto relacional y relativo.[201] Y parece evidente que el subalter-

200. Karl Marx, *Political Writings*, Nueva York, Random House, 1974, p. 239.
201. Fernando Coronil, *op. cit.*, p. 44.

no puede, en determinados contextos, funcionar como dominador y viceversa.

Por consiguiente adoptar el punto de vista del subalterno significa en buena medida encontrarse en una posición móvil sin un centro que la sujete y la determine. De hecho, se obtiene un mayor rédito político si comprendemos el/la «subalterno/a» como una pluralidad móvil, como un efecto de discurso de las relaciones antagonísticas. Aunque no sea éste el lugar para desarrollar esta idea, digamos que la posición de subalterno se obtiene allí donde un individuo sufre un proceso de subalternización ejercida por otro individuo. En este sentido, adoptar la posición del subalterno significa colocarse siempre y de forma constante en una posición crítica, en la negatividad. Así las cosas, el subalterno no es solo el que no puede hablar (Spivak), entre otras razones porque entre los que «no pueden hablar» o realizar «actos de habla» sancionables hay también subalternizadores.

Es manifiesto que puede darse el caso de un subalterno económico, un lumpen, que, a su vez, «subalternice» a una mujer, la cual queda en posición de subalterna en razón de su sexo. La «literatura» nos muestra este problema continuamente. En la novela de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa*, Manolo Pijoaparte es un subalterno en relación con la clase dominante, pero a su vez *subalterniza* a Hortensia (la Jeringa) que queda en posición de subalterna del subalterno. La novela de tradición picaresca no cesó de contar este proceso de subalternización. Lo que esto quiere decir es que el subalterno nombra esa posición resultante de una violencia procedente de distintos niveles y espacios sociales: económica, racial, genérica (*gender*), religiosa, etc.

Por consiguiente, la crítica como sabotaje adopta el punto de vista del subalterno, si bien es consciente del carácter móvil, sin centro y variable de tal punto de vista. Ahora bien, aunque tal movimiento sea constitutivo de la crítica como sabotaje, hay que tener en cuenta otra manera de acercarse a la subalternidad que planteé en otro texto citado anteriormente. Sin negar el carácter relacional de la condición de subalterno, propuse en aquel texto que consideráramos tal:

> [...] a aquel o aquella que muy difícilmente puede entrar en la categoría de lo relacional. Se trataría de reservar la categoría de subalterno a aquellos grupos cuyo común denominador es la

> imposibilidad de satisfacer unas necesidades vitales sin las que resulta en extremo difícil vivir la propia vida. O dicho de otro modo: si la subalternidad es una función relacional, esta debería designar aquellas singularidades o grupos en los que la función subalterna es una constante.[202]

La crítica como sabotaje es, como se ha dicho, móvil en lo que a su punto de vista se refiere, si bien dicha movilidad tiende a volverse estática cuando elige aquellos puntos de vista de los que aparecen como definitivamente desahuciados. En caso contrario, en caso de no introducir este importante matiz, podríamos caer en el error de convertir el o la subalterna en un cajón de sastre en el que todo podría caber.

13. *El sentido de la palabra «sabotaje» · el «sabertaje»*

Las propuestas de Laclau y Mouffe me parecen acertadas, pero habría que objetar por una parte que la pura diferencia entre los distintos sujetos, grupos y pluralidades antagonistas no debe impedir la efectividad de la lucha política. A este respecto, la alusión foucaultiana al perpetuo estado de guerra en el capitalismo o en el fundamentalismo de cualquier signo es bastante ilustrativa y a ella me remito.

Sin duda crítica como sabotaje y desacuerdo son lo mismo, bien en relación con un texto, bien por sumarse a la disidencia del texto respecto a un línea molar. La mención en este contexto del concepto introducido por Deleuze y Guattari en 1972 no es gratuita, dado que todo aquello contra lo que se revuelve la crítica como sabotaje posee estructuras molares. Recordemos que una línea molar es un segmento duro determinado colectivamente por los aparatos de poder,[203] sin que ello signifique que la molaridad, como las oposiciones binarias, sea necesariamente represiva.[204]

202. Manuel Asensi Pérez, *op. cit.*, pp. 35-36.

203. G. Deleuze y Felix Guattari, *L'Anti-OEdipe. Capitalisme et squizofrénie*, París, Minuit, 1972. Trad. esp., *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 296.

204. Deleuze y Guattari señalan cómo «en todo lugar hay lo molar y lo molecular: su disyunción es una relación de disyunción inclusa, que varía tan solo según los dos sentidos de la subordinación, según que los fenómenos moleculares se subordinen a los grandes conjuntos, o que, al contrario, se los subordinen», *ibid.*, p. 351.

El sabotaje busca cartografiar los índices maquínicos de desterritorialización[205] y, a la vez, provocarlos allí donde los silogismos constituyan configuraciones territorializadas.

Pero ¿por qué hablar de «sabotaje» y no emplear algún otro término? Si en un sabotaje se obstruye, se interrumpe o se destruye un determinado material (los obreros de Beafor, en Indiana, recortando en dos pulgadas y media sus palas; los sastres estropeando una pieza de tela destinada a la venta, el agricultor que siembra malas semillas), que perjudica a un grupo humano, y si entendemos que un texto es una máquina que trata de imponer una modalización del mundo y un silogismo más o menos complejo, se comprenderá que el acto crítico de obstruir, interrumpir o destruir esa maquinaria, pueda ser descrito en términos de sabotaje. Sin duda, la metáfora de la «máquina» fue muy común en el pensamiento estructuralista,[206] y sirvió en diferentes contextos como instrumento de denuncia, tal y como fue el caso de los escritos contra la historiografía oficial británica por parte del Grupo de Estudios Subalternos de la India.[207] Es esta clase de uso político del estructuralismo el que reivindica la crítica como sabotaje.

Tal y como explica Emile Pouget a finales del siglo XIX, la palabra «sabotaje» era un término del argot francés, proveniente de la palabra francesa «sabot» (literalmente «zueco»), que significa un «trabajo ejecutado "como a golpes de zueco"».[208] Y desde entonces, sigue diciendo, se convirtió en una fórmula de lucha social en contra de la explotación, venga ésta de donde venga. También conocido como «Ga'Canny» o «Go Canny» (cuya traducción aproximada podría ser «No os canséis», y mejor aún «a mala paga, mal trabajo»),[209] su fundamento parte de la consideración del trabajo humano mismo como una mercancía y de que, en consecuencia, el trabajador puede negociar con ella cuan-

205. *Ibíd.*, p. 327.

206. Así, por ejemplo, Roland Barthes usa unos términos claramente maquínicos al referirse a las operaciones de la actividad estructuralista: el recorte y el ensamblaje. En «La actividad estructuralista», *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983 [1964], p. 258.

207. Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak (eds.), *Selected Subaltern Studies*, *op. cit.*

208. Emile Pouget, *El sabotaje*, Barcelona, Aldarull Edicions, 2009 [1897], p. 13.

209. *Ibíd.*, pp. 16-17.

do sufre situaciones de injusticia. Puesto que la crítica como sabotaje adopta la perspectiva de los subalternos, no resultará sorprendente que se pueda trasladar el nombre de «sabotaje» al terreno de la crítica y de hacerlo funcionar, siquiera de forma tropológica, en el terreno de la crítica textual y cultural.

En el inicio del filme de Hitchcock *Sabotage* (1936), la cámara muestra en un primer plano una página de un diccionario inglés, realiza un movimiento de acercamiento hasta aislar e iluminar la palabra «sabotage», y el espectador lee: «Wilful destruction of buildings or machinery with the object of alarming a group of persons or inspiring uneasiness» («destrucción premeditada de edificios o máquinas con el fin de alarmar a un grupo de gente o provocarles intranquilidad»). De inmediato se nos muestra el primer sabotaje: un apagón general que deja a oscuras la ciudad de Londres, al cual seguirán otros sabotajes más cruentos en los que el hermano de la protagonista muere: una explosión en el centro de la ciudad. Por su parte, el DRAE da una definición más explícitamente política de la palabra «sabotaje»: «daño o deterioro que en las instalaciones, productos, etc., se hace como procedimiento de lucha contra los patronos, contra el Estado o contra las fuerzas de ocupación en conflictos sociales o políticos». La cita que encabeza la traducción del libro de Pouget sobre el sabotaje, dice así: «acción deliberada dirigida a debilitar a un enemigo mediante la subversión, la obstrucción, la interrupción o la destrucción de material».[210]

La crítica propuesta aquí asume sin demasiadas modificaciones el sentido de las tres definiciones a condición de que las comprendamos de manera tropológica, esto es, tomando conciencia de que el daño o el deterioro funciona en el nivel de los textos, en el bien entendido que un texto supone siempre el establecimiento de una visión del mundo con un efecto performativo real en aquellos que los leen o los contemplan.[211] De ahí que el daño o deterioro provocado en la superficie y en la profundidad textual suponga una alteración de la manera como un individuo se representa su propia situación y la de los demás.

210. *Ibid.*, p. 5.

211. Insistimos en que esta concepción se aparta de todas aquellas que ven en la literatura llamada de «ficción» un efecto performativo ficticio o inoperante.

Como escribió Foucault, «el término *poder* [...] no hace otra cosa que recubrir toda una serie de mecanismos particulares, definibles y definidos, que parecen susceptibles de inducir comportamientos o discursos», y ello asumiendo que «saber y poder no son más que rejillas de análisis».[21] No sería excesivamente descabellado que, en consecuencia, la palabra «sabotaje» se convirtiera aquí en un «sabertaje» en donde lo que se sitúa precisamente como objeto y sujeto del sabotaje es precisamente el «saber», absoluto o relativo. De máxima importancia resulta en este punto reconocer que la crítica que estoy tratando de caracterizar aquí afecta tanto a las maquinarias textuales como a la actitud del crítico. Si el trabajo de éste funciona como una mercancía más, entonces puede decidir ser un mal crítico que no colabora necesariamente con los límites marcados por el propio texto. En el apartado sobre el filme de Hitchcock, *Vértigo*, se enfatiza esta característica.

Ya nos hemos referido anteriormente a las deudas de la crítica saboteadora con la deconstrucción, pero en el aspecto que estamos tratando aquí vale la pena insistir en una de las diferencias (*différance*, quizá) entre ellas: la que se refiere al papel diferente que una y otra le confieren a la tradición metafísica y a la posición que mantienen respecto a ella. La deconstrucción no se quiere a sí misma ni como método ni como crítica (solo una cierta andadura), mientras que la crítica como sabotaje se presenta como esencialmente crítica, una crítica que se arroga la potestad de decidir cuándo puede ejercerse y cuando no. Es por ello que decíamos anteriormente que si en la deconstrucción la indecidibilidad ocupa un plano superior al de la posibilidad de decidir, en la crítica como sabotaje se invierte esa posición situando en un plano superior la capacidad de decisión. Decide cuándo se puede decidir y cuándo no. De ahí que la toma de una decisión ocupe un plano metacientífico.

Al referirme a que el daño o deterioro funciona en el nivel de los textos, me refiero muy en especial a que sus análisis están referidos al modo de representación retórico exhibido. Cuando

212. Michel Foucault, «Les intellectuels et le pouvoir (entretien avec G. Deleuze)», en *Dits et écrits 1954-1988*, vol. II (1970-1975), París, Gallimard, 1994 (el texto se publicó originalmente en 1972 en el n.º 49 de la revista *L'Arc*). Trad. esp., *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 26.

en páginas anteriores se ha hablado del «exemplum» de los cuentos narrados por los consejeros y por la mujer en el cuento del *Sendebar*, no se hacía alusión a un tema, sino a una modalidad tropológica, epistemológica y performativa, ubicada en su movimiento representativo-modelizador del campo fenoménico.

Dicho de otro modo: lo que una crítica como sabotaje necesita localizar es el punto donde se origina el silogismo persuasivo, o la contradicción entre silogismo y conocimiento negativo. Ello ni excluye ni tiene por qué excluir una investigación que más allá de indagar en un sistema textual, en su modo retórico y en su relación con otros sistemas, se proponga llevar a cabo un trabajo de campo en el que se investigue el efecto que dichos sistemas textuales ha tenido en los lectores o espectadores. Este aspecto abre otra línea de investigación de orden más sociológico que sería necesario desarrollar en el futuro, y que podría mostrar su fecundidad mediante el seguimiento de las huellas sociales dejadas por un texto, una imagen o un discurso.

La breve narración de la mujer va enmarcada por un comienzo y un final claramente apelativos. En el comienzo se dice: «Señor, non deves tú perdonar tu fijo pues fizo cosa por que muera...», y al final se concluye: «E, señor, si tú non te antuvias a castigar tu fijo ante que más enemiga te faga, matarte á». Éste es el plano del pensamiento de la mujer que trata de imponer al rey. En medio, se halla la modelización performativa, es decir, la historia del curador de paños y la de su hijo. La crítica como sabotaje aborda la analogía entre esa historia del curador de paños y su hijo y la historia del rey Alcos y su hijo, detectando la metáfora y oponiendo una metonimia que cree un cortocircuito entre esas dos historias, entre la realidad textual y la realidad fenoménica. Tal crítica deshace el silogismo. En el nivel en que se está tratando, un silogismo constituye la base de la ideología puesto que es el responsable de, por decirlo en términos demanianos, confundir la realidad lingüística y la natural, la referencia y la fenomenalidad.[213]

Que no nos pase como al rey Alcos, no nos dejemos llevar simplemente por la imposición de una mirada o por una narra-

213. Recordemos una vez más la afirmación de Paul de Man: «Lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística ["semiótica", diría yo] con la natural, de la referencia con el fenomenalismo». En *La resistencia a la teoría*, *op. cit.*, p. 23.

ción, pues es demasiado lo que está en juego. Por eso, la crítica como sabotaje se hace siempre las mismas preguntas: ¿en qué dirección va este texto dentro de los polisistemas modelizadores? ¿Qué vende?

14. *La aplicación de la crítica como sabotaje*

Aunque las páginas precedentes contienen algunos ejemplos que han ido ilustrando los diferentes aspectos de la crítica como sabotaje, no cabe duda de que no representan el desarrollo de un análisis pormenorizado y completo. Todavía no se ha podido ver esa herramienta crítica en plena acción, en sus movimientos históricos y en sus análisis atentos y pormenorizados. Aunque la noción de «silogismo» que aquí se emplea no reviste una gran complejidad, falta por mostrar cómo funcionan tales silogismos en los textos concretos y en diferentes modalidades retóricas. Al haber empleado la noción de *aſepto* se pretendía mostrar cómo se dispone la silogística en el campo artístico, pero sin duda existen modalizaciones que funcionan de forma lógica en el caso de los textos filosóficos y ensayísticos en general.

No creo necesario que se llegue a la descripción más o menos exhaustiva de una tipología silogística semejante a la desarrollada en la lógica de corte clásico. Tampoco me parece necesario llegar a distribuir los discursos en casillas y prototipos según los términos de esa pretendida lógica. Sin embargo, en el caso de que se quisiera llegar hasta ahí, en el caso de que se pretendiera cartografiar y describir los diferentes tipos de silogismo y su encarnación en las distintas clases de discursos y modalidades retóricas, sin duda habría que empezar por el trabajo realizado en los capítulos que siguen: analizar los silogismos y los modelos de mundo incitativos en diferentes géneros y textos. Así, pues, las páginas que siguen son una muestra de lo que la crítica como sabotaje puede hacer cuando se enfrenta a ensayos «filosóficos» (Rancière y Derrida), a textos literarios (Galdós, Cervantes, *El Lazarillo de Tormes*, santa Teresa) y a filmes (Hitchcock).

De más está decir que estos análisis no agotan el campo de las posibilidades de esta crítica, el futuro decidirá el alcance de su aplicabilidad a otros textos y a otros contextos. Su pretensión insisto es poner de relieve cómo se sabotean determinados tex-

tos posicionales o no posicionales (téticos y no téticos, hemos dicho anteriormente), y describir aquellos otros textos cuya capacidad saboteadora los ha convertido en máquinas de guerra admirables.

Este libro pretende iniciar un proceso de investigación de largo alcance en el que muchos de los aspectos que aquí no se han podido aclarar completamente y que restan un tanto oscuros encuentren un desarrollo adecuado. Son muchas las implicaciones que posee una concepción de la literatura y del discurso en términos de fuerzas performativas reales y efectivas, por ejemplo la referida al uso clínico de determinados textos, o por ejemplo la referida al alcance histórico que determinados modelos de mundo han podido tener. A nadie se le escapa la forma en que libros como *El capital* o la Biblia han llevado al cumplimiento de acciones y discursos, y aunque este aspecto se da por sentado, se presta atención al resto de los discursos como si éstos no poseyeran una fuerza performativa, no quizá de tan largo alcance, pero sí lo suficientemente intensa para ocasionar transformaciones en el campo social. No se trata de que la crítica como sabotaje vaya a restar poder a los discursos objeto de análisis, pero sí por lo menos de que permita tomar conciencia de esa fuerza en aquellos lugares donde llegue. Y en cualquier caso, puede aportar un conocimiento científico acerca del modo de funcionamiento de la textualidad en general.

Ahora bien, la estructura del resto de los capítulos no se reparte de acuerdo con los diferentes géneros discursivos o modos de representación semióticos, sino más bien atendiendo al desarrollo de distintos aspectos de la crítica como sabotaje planteados en este capítulo. Quiere decirse que, si por una parte las investigaciones que siguen suponen una aplicación de esa crítica a determinados textos con el fin de demostrar su viabilidad, por otra parte sirven para explicar determinadas afirmaciones fuertes que se han mantenido a lo largo de las anteriores páginas. Sin ánimo de condensar todos los aspectos allí tratados, digamos que el segundo capítulo («El silogismo ensavístico») se centra en el funcionamiento de dos textos téticos pertenecientes al género ensavístico y que son el producto de pensamientos muy solidificados en planteamientos de la izquierda social (Jacques Rancière y Jacques Derrida). El tercer capítulo («El lector desobediente») trata de desarrollar a propósito de Hitchcock y de Cervantes la noción de un lector desobediente, distinto en ello de

los diferentes tipos de lector propuestos por las estéticas de la recepción, en correspondencia analógica con la práctica del «go canny».

El cuarto («El sabotaje por los intersticios sintácticos») busca explicar al hilo de santa Teresa y Samuel Beckett la razón por la cual la crítica como sabotaje es un tipo de lectura material que requiere de la «close reading». El quinto capítulo («Máquinas saboteadoras») desarrolla el concepto de texto «literario» saboteador del polisistema de su propia época tanto en lo que se refiere a un texto «atético» (*Molloy* de Beckett) como a un texto teóricamente «tético» (*Tristana* de Galdós). El sexto capítulo («El pasado que sabotea el presente») presenta, en cambio, un análisis de textos «literarios» (*Don Quijote* y el *Lazarillo*) que llevan a cabo un sabotaje no solo del polisistema de su época, sino también del de la nuestra, al tiempo que explica de forma pormenorizada la razón por la que el punto de vista del subalterno puede ser considerado «científico».

CAPÍTULO 2

EL SILOGISMO ENSAYÍSTICO

I El ignorante del maestro: sobre ignorancia y emancipación

1

En este capítulo vamos a poner dos ejemplos de lo que hemos denominado «textos téticos» y de la acción saboteadora ejercida sobre ellos. Nos vamos a encontrar con una modalidad de discurso que adopta la forma del ensayo aplicado a dos campos diferentes, la pedagogía (Jacques Rancière y su apuesta por una enseñanza universal) y el pensamiento sobre los animales (Jacques Derrida y su teoría del *animote*). Como tales, emplean la estructura del silogismo lógico, exhiben un conjunto de argumentos en el que transitan de lo particular a lo universal y viceversa. En última instancia, podría decirse que se trata de ensayos políticos, y no nos cabe ninguna duda de que, tal y como puso de relieve Paul de Man, términos como «político», «religioso» o «ético», se refieren al tema de un texto, y no tanto al «modo retórico de su utilización».[1] Por ello, lo que constituirá el foco de atención en esta clase de textos es precisamente el silogismo que se alía con dicho modo retórico. Importa el tema, pero antes que él interesa el modo de su significación.

De hecho, el análisis que sigue está contenido en esa aventura que vive Don Quijote cuando al salir de una venta se dirige hacia un bosque atraído por unas «voces delicadas». El hidalgo descubre que tales voces pertenecen a un muchacho que está

1 Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, *op. cit.*, p. 283.

atado a una encina y a quien «un labrador de buen talle» le está dando unos azotes con un cinturón de cuero. Al ver el espectáculo, Don Quijote recrimina al labrador por su cobarde acción, no atiende a las razones que éste le da para justificarla, y le habla de esta manera: «Por el sol que nos alumbra que estoy por pasaros de parte a parte con esta lanza. Pagadle luego sin más réplica; si no, por el Dios que nos rige que os concluya y aniquile en este punto. Desatadlo luego». El labrador, amedrentado por la amenaza del estrafalario caballero, desata al muchacho, pero le pide que éste le acompañe a su casa para poder pagar al niño lo que Don Quijote le ha ordenado.

De nada sirven las protestas del azotado porque Don Quijote está convencido de que nadie que le haga un juramento va a faltar a él. Satisfecho por su hazaña sigue su camino, pero en cuanto se da la vuelta, el labrador vuelve a atar al muchacho «donde le dio tantos azotes, que le dejó por muerto».[2] Sin duda, la intención de Don Quijote era liberar y emancipar al joven azotado, pero debido a su ceguera, provocada por los libros de caballería, lo único que consigue es que el castigo se redoble.

Algo semejante le ocurre a Jacques Rancière en su libro *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*,[3] quien tratando de emancipar a los estudiantes en razón de su igualdad esencial, los ata aún más a las cadenas de un sistema inmisericorde, y aumenta su castigo. Este es el argumento que se va a defender aquí, no a través de una discusión con Rancière, sino mediante un análisis en el que se ponga de relieve las inconsistencias del silogismo o de los silogismos que plantea en su libro, las contradicciones que se agazapan en la arquitectura de su discurso. Con ello no haremos más que seguir el consejo del propio Rancière, que nos hace la siguiente advertencia: «Oíd bien todo lo que hay en este silogismo» (57).[4]

Para tal fin, vamos a tomar como objetivo de lectura pormenorizada la primera de las lecciones, el primer capítulo, del libro

2. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I: IV, *op. cit.*, pp. 94-98.

3. Libraire Arthème Fayard, 1987. Trad. esp., *El maestro ignorante*, Barcelona, Laertes, 2002.

4. Las citas corresponden a la edición española. Entre paréntesis aparece el número de página correspondiente. El original en francés se ofrece en la nota al pie seguido del número de página: «Entendez bien tout ce qu'il y a dans ce syllogisme» (70).

de Rancière que lleva el título de «Una aventura intelectual».[5] La razón de ello se debe a que en dicho capítulo se sientan las bases de la tesis general desarrollada a lo largo de todo el libro. En este sentido, ese capítulo constituye su piedra angular, y por ello le prestamos una atención especial. La pregunta que enmarca todo el análisis es la misma que se hace Rancière: ¿cuál es la estrategia educativa que puede lograr una mayor emancipación de los alumnos y alumnas?

El protagonista al que el libro se refiere una y otra vez es Joseph Jacotot, lector de literatura francesa, cuya anécdota en calidad de profesor al frente de un grupo de alumnos holandeses que nada sabían de francés, se convierte en el punto de referencia de todos los argumentos que vendrán a continuación. Si alguien se preguntara sobre qué base empírica descansan tales argumentos, la respuesta sería sin duda que descansan en esa anécdota vivida por Jacotot. La audacia de la empresa de este pedagogo crece cuando descubrimos que no solo los alumnos ignoraban la lengua del maestro, el francés, sino que, además, el maestro ignoraba la lengua de sus alumnos, el holandés.

La estupefacción salta a la vista: ¿Cómo iba Jacotot a enseñar nada a esos alumnos si ni siquiera compartían un código de comunicación? «No existía, pues, un punto de referencia lingüístico mediante el cual pudiera instruirles *en lo que le pedían*» (10).[6] No sabemos con exactitud qué materia quería enseñarles y qué querían ellos que les enseñara, nada se nos dice de ello. Como desde el primer momento se nos ha informado de que Jacotot era lector de literatura francesa, podemos presumir que era esa materia el objetivo de su educación. Fuera cual fuera, la cuestión es que había una condición preliminar sin la que cualquier enseñanza se hacía imposible: dominar una misma lengua.

La suerte quiso que se publicara en Bruselas una edición bilingüe de la novela de Fénelon *Las aventuras de Telémaco* (1699), bilingüe por cuanto se editaron conjuntamente la versión francesa y su traducción al holandés. En ningún momento se menciona el nombre del traductor, la única alusión a su figura es ese momento en que Rancière se refiere a la inteligencia de Fénelon

5. En la versión española este capítulo primero ocupa las páginas 9-29. En la francesa, las páginas 7-34.

6. «Il n'existait donc point de langue dans laquelle il pût les instruire de *ce qu'ils demandaient*» (8). La cursiva es mía.

y a «la del traductor» (18). Nombre, pues, anónimo, siguiendo la pauta de acuerdo con la cual el traductor es tan transparente que no se ve. Más adelante, tendremos ocasión de preguntar acerca de las razones de este y otros silencios. Por el momento, baste señalar que Rancière no considera necesario dar en ese momento más información relativa a la obra de Fénelon ni a su traducción. Sí que narra, sin embargo, cómo Jacotot envió el libro a los estudiantes y, a través de un intérprete, les requirió para que aprendieran el francés a través de la traducción. Después les hizo repetir una y otra vez lo aprendido, «les hizo repetir una y otra vez lo que habían aprendido» (10) [7] Y la sorpresa, la epifanía del suceso azaroso, citando a Félix y Victor Ratier. «Cuál no fue su sorpresa al descubrir que sus alumnos, *entregados a sí mismos*, habían realizado este difícil paso tan bien como lo habrían hecho muchos franceses» (10).[8]

¿Qué consecuencias se pueden extraer de esa experiencia en la que unos alumnos han llegado a aprender por sí mismos el francés, tan bien como cualquier otro ciudadano francés? La siguiente: que para aprender francés no les hacía ninguna falta la presencia de un maestro como Jacotot; que, en realidad, no les hacía falta ningún maestro que tuviera una gran competencia en la lengua francesa. Y esta otra: esos estudiantes han aprendido por sí mismos, lo cual significa que cualquier persona puede aprender cualquier materia al margen de otro que tenga conocimientos especializados en dicha materia.

Ahí se dibuja una clara oposición, la que se da entre un aprendizaje por sí mismo y un aprendizaje basado en la transmisión del conocimiento desde el maestro al discípulo, en la explicación. Expresada gráficamente mediante una barra:

Aprender por sí mismo / aprender gracias a la explicación de otro.

Si escribimos la A de «Aprender por sí mismo» en mayúscula y la «a» de «aprender gracias a la explicación del otro» es para indicar que nos encontramos ante una oposición binaria jerárquica en la que los dos términos están no solo opuestos, sino que mantienen

7. «repeter sans cesse ce qu ils avaient appris...» (8).

8. «Combien ne fut-il pas surpris de découvrir que ces élèves, *livrés à eux-mêmes*, s'étaient tirés de ce pas difficile aussi bien que l'auraient faire beaucoup de Français?» (9). La cursiva es mía.

una relación de jerarquía. En este contexto la expresión de la izquierda es presentada como superior a la de la derecha.[9]

Hasta aquellos momentos, Jacotot había estado convencido de que «el acto esencial del maestro era *explicar* [...], transmitir conocimientos y formar los espíritus, conduciéndolos, según un orden progresivo, de lo más simple a lo más complejo» (11).[10] Si Rancière escribe el verbo «explicar» en cursiva es debido a la importancia que reviste en su argumentación. De hecho, desde ese momento todo su ataque se vuelca en contra de la «explicación» entendida como la supuesta actividad esencial del maestro. Su insistencia en que los alumnos de Jacotot aprendieron solos, al margen de cualquier explicación que éste les hubiera podido dar, empieza a perfilarse. Cuando dice que ellos solos aprendieron francés, ¿a qué se refiere? En este punto se muestra muy claro:

> Ellos solos buscaron las palabras francesas que correspondían a las palabras que conocían y las justificaciones de sus desinencias. Ellos solos aprendieron cómo combinarlas para hacer, en su momento, oraciones francesas: frases cuya ortografía y gramática eran cada vez más exactas a medida que avanzaban en el libro (12).[11]

Dicho de otro modo: aprendieron por sí mismos el nivel semántico (correspondencia entre el sentido de las palabras holandesas y francesas), el nivel morfológico (las desinencias) y el nivel sintáctico (generación de frases en francés). Teniendo en cuenta que lo único con lo que contaban era un texto escrito, es lógico que llegaran a aprender todo lo que de la grafía se puede extraer, y poco o nada en cuanto a la fonética se refiere. Ya el propio Saussure nos recordaba que «la lengua posee, por tanto, una tradición oral in-

9. Sobre las oposiciones binarias jerárquicas y su posición nuclear en el pensamiento metafísico, véase Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972. Trad. esp., *Posiciones*, Valencia, Pre-textos, 1977. Véase también J. Hillis Miller, *Illustration*, Londres, Reaktion Books, 1992.

10. «l'acte essentiel du maître était d'*expliquer* [...], transmettre des connaissances et former des esprits en les menant, selon une progression ordonnée, du plus simple au plus complexe» (10). La cursiva es de Rancière.

11. «Ils avaient cherché seuls les mots français correspondant aux mots qu'ils connaissaient et les raisons de leurs désinences. Ils avaient appris seuls à les combiner pour faire à leur tour des phrases françaises: des phrases dont l'orthographe et la grammaire devenaient de plus en plus exactes à mesure qu'ils avançaient dans le livre» (11).

dependiente de la escritura, y fijada de otro modo»,[12] y dedica todo un apartado a las causas del desacuerdo entre la grafía y la pronunciación.[13] Tal y como Jacques Derrida mostró en su ensayo «linguistique et grammatologie»,[14] Saussure nos advierte, dentro de una tradición occidental constante que se remonta a Platón, sobre los peligros de confundir la una con la otra.

Sea como fuere, si los alumnos de Jacotot fueron capaces de aprender por sí mismos la dimensión escrita del francés, hay algo sospechoso y oscuro en la explicación, un engaño que conviene deshacer cuando el asunto afecta a algo tan grave como la emancipación de los hombres. Por eso, Rancière ataca con denuedo lo que denomina «El orden explicador». La premisa evidente dice que para que un estudiante comprenda resulta necesario que antes el maestro le haya dado una explicación, y sin embargo tal premisa no es tan evidente como parece. Veamos, se dice Rancière, ¿por qué el libro escrito necesita una ayuda oral que le socorra? «En vez de pagar a un explicador, el padre de familia ¿no podría simplemente entregar el libro a su hijo y el niño comprender directamente los razonamientos del libro?» (13).

Resuenan aquí aquellos ecos luteranos según los que el único intérprete válido para la sagrada escritura es la escritura misma, sin necesidad de intermediarios, máxime —podríamos añadir— cuando el encargado del aprendizaje es nada más y nada menos que el «padre de familia», cuando a lo largo de todo su ensayo Rancière sitúa en su punto de mira única y exclusivamente figuras masculinas: Jacotot, el «padre de familia» al que se acaba de aludir, el maestro. ¿No puede, asimismo, la madre o la lesbiana «pagar» al explicador, o decidir que sea la niña misma la que aprenda por sí misma al margen de cualquier otro intermediario?

12. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparee par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1981, p. 46: «La langue a donc une tradition orale indépendante de l'écriture, et bien autrement fixe».

13. *Ibid.*, véanse pp. 48-50.

14. Se trata del capítulo 2 de la primera parte. Véase Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, pp. 42-108. En lo que se refiere a la crítica de Rancière que hacemos aquí, vale la pena tener en cuenta las tesis de Derrida que resultan de la deconstrucción de la oposición entre la lengua y la escritura, que, si bien acaba con la producción de un indecidible como «archiescritura», no llega en ningún momento a abogar por la confusión entre la dimensión empírica de lo oral y de lo escrito. Véase a este respecto, Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

No acabo de estar seguro de que el escenario fuera el mismo, pero vamos por un momento a suponer que es así y vamos a admitir que, en efecto, «el secreto del maestro es saber reconocer la distancia entre el material enseñado y el sujeto a instruir» (13).[15] Y ahora sí, en clave derridiana, Rancière menciona que la explicación otorga un privilegio a lo oral sobre lo escrito, dado que el maestro en la clase siempre «habla», en tanto el libro permanece en silencio. Sin embargo, este reparto entre lo oral y lo escrito se viene abajo en el siguiente ejemplo. Las palabras que el niño aprende mejor:

> Se les habla y se habla alrededor de ellos. Ellos oyen y retienen, imitan y repiten, se equivocan y se corrigen, tienen éxito por suerte y vuelven a empezar por método, y, a una edad demasiado temprana para que los explicadores puedan empezar sus instrucciones (14).[16]

El objeto de aprendizaje, la lengua, no viene asociada necesariamente a la escritura, sino que puede adoptar la forma de lo oral. Por tanto, lo importante no es que el aprendizaje por sí mismo tenga que realizarse necesariamente a través de un libro escrito, y que la explicación esté vinculada indefectiblemente a la oralidad.[17] Lo acabamos de ver, el niño aprende por sí mismo lo que oye. Lo que de verdad es importante es que en el primer caso no hay intermediario que controle el saber, y en el segundo sí.

Dicho en otros términos: para Rancière lo negativo en la relación educativa es la presencia de un otro que se arroga la posesión del conocimiento. Todo el empeño de su empresa en este libro es eliminar al Otro, señalar a éste como alguien cuya presencia resulta perniciosa para el alumno. Más perniciosa y usurpadora por cuanto es ficticia e inmoral: «esta incapacidad es la ficción que estructura la concepción explicadora del mundo. El

15. «le secret du maître est de savoir reconnaître la distance entre la matière enseignée et le sujet à instruire» (13).

16. «On leur parle et l'on parle autour d'eux. Ils entendent et retiennent, imitent et répètent, se trompent et se corrigent, réussissent par chance et recommencent par méthode, et, à un âge trop tendre pour que les explicateurs puissent entreprendre leur instruction» (14).

17. Como tendremos ocasión de comprobar un poco más adelante, esta desigualdad entre los ejemplos y paradojas señaladas por Rancière es sintomática de los problemas que aquejan a sus tesis.

explicador es el que necesita del incapaz y no al revés, es él el que constituye al incapaz como tal» (15).[18]

Como en el caso de Schérer, el objeto de su ataque es el preceptor del *Emilio* de Rousseau, ese preceptor que instaura todo un panopticón que no debe abandonar la vigilancia del niño ni de día ni de noche.[19] Y el motivo de esa vigilancia es muy poderoso: «(Rousseau) previo que el trastocamiento del orden social vendría del niño liberado, pero cerró sobre éste la tapa de la educación».[20] ¿Y qué mejor control y negación de esa liberación que mantener atontado al niño, demostrarle que no puede comprender por sí mismo y que, por ello, necesita del Otro explicador? Queda claro, pues, que «La explicación es el mito de la pedagogía, la parábola de un mundo dividido en espíritus sabios y espíritus ignorantes» (15).[21] No solo dividido en espíritus sabios y espíritus ignorantes, sino en inteligencias inferiores e inteligencias superiores. Este es, según Jacotot y Rancière, el principio fundamental del *atontamiento*.[22]

Unas páginas después, sin embargo, nos espera una sorpresa. Tiene lugar un desplazamiento, un añadido, una *amplificatio* que no dejaremos de interrogar. Rancière insiste una y otra vez en que gracias al método de Jacotot, los alumnos aprendieron solos y sin la presencia de un explicador. Lo que habían aprendi-

18. «...cette *incapacité* [...] est la fiction structurante de la conception explicatrice du monde. C'est l'explicateur qui a besoin de l'incapable et non l'inverse, c'est lui qui constitue l'incapable comme tel» (15, 15). La cursiva es de Rancière.

19. Hay un claro vínculo entre Rancière, Schérer y Fourier en lo que a estas posiciones pedagógicas se refiere. Sin embargo, hay que decir que las preocupaciones de Schérer no van tanto en la dirección del aprendizaje como en el de la relación afectiva entre el pedagogo y el niño. De René Schérer, *Émile perverti*, París, Robert Laffont, 1974 (reedición en París, Desordres-Laurent Viallet, 2006). Trad. esp., *La pedagogía pervertida*, Barcelona, Laertes, 1983. Resulta interesante, asimismo, la antología realizada por Schérer a partir de los textos sobre la educación de Charles Fourier publicada con el título de *Vers une enfance majeure*, París, Éditions la Fabrique, 2006. Por otra parte, sería útil contrastar estas posiciones con las mantenidas por las pedagogías anarquistas. Véase el libro de Fco. José Cuevas Noa, *Anarquismo y educación. La propuesta sociopolítica de la pedagogía libertaria*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2003.

20. René Schérer, *La pedagogía pervertida*, *op. cit.*, p. 20.

21. «l'explication est le mythe de la pédagogie, la parabole d'un monde divisé en esprits savants et esprits ignorants» (15).

22. La cursiva es de Rancière.

do ya lo sabemos, la semántica, la morfología y la sintaxis del francés. A fin de cuentas lo único que tenían en sus manos era un libro silencioso. De repente, Rancière repite la idea de que estos alumnos aprendieron solos, pero esta vez lo que han aprendido no es solo la semántica, la morfología y la sintaxis del francés: «*El hecho era* que estos estudiantes *aprendieron* a hablar y escribir en francés sin la ayuda de sus explicaciones (18).[23]

¡Han aprendido también a hablar! Hasta ahora nada se nos había dicho de esa genialidad consistente en hablar sin tener a su alcance más que un libro silencioso, unas grafías mudas, sin oír hablar francés a nadie. Sería interesante escuchar el relato de Jacotot mismo, publicado por J.S. van de Weyer, para comprobar si en efecto esos alumnos fueron capaces de aprender los sonidos del francés a partir de las grafías.[24] Si en efecto fue así según ese testimonio, tal método debería patentarse y las academias que tratan de enseñar idiomas en un tiempo récord tomar buena nota. Pero si no es así, ¿será que Rancière ha cometido un desliz? ¿Será que llevado por la euforia de la enseñanza universal de Jacotot ha acabado atribuyéndole incluso propiedades mágicas?

Pero sigamos: ¿quiere todo eso decir que podemos retirar de la circulación por innecesarios, atontadores y represores, a todos los maestros y profesores; quiere decir que podemos prescindir de estas figuras «explicadoras»? Como se verá de inmediato, la respuesta a esta pregunta cierra el circuito de la argumentación de Rancière, sella el fundamento de la enseñanza universal. Resulta que para aprender, además de inteligencia hace falta voluntad. Ya desde el primer momento, Rancière nos había contado que los alumnos de Jacotot ardían en deseos de aprender el francés. Imaginemos por unos instantes que aquellos alumnos del pedagogo francés, lector en Lovaina, hubieran estado más interesados en el *tuenti* o en el *facebook* que en el francés. ¿Habrían, en ese caso, llegado a aprender la semántica, la morfología, la sintaxis y la fonética del francés? Si Rancière ha pisado alguna vez una escuela, instituto o Universidad, advertirá de inmediato que ese caso negativo es más frecuente que el contra-

23. «*...le fait était* que ces étudiants *s'etaient appris* à parler et à écrire en français sans le secours de ses explications» (19). La cursiva es de Rancière.

24. J.S. van de Weyer, *Sommaire des leçons publiques de M. Jacotot sur les principes de l'enseignement universel*, Bruselas, 1822.

rio. En una enseñanza mediante la que se obliga a los adolescentes a estudiar hasta una edad bastante adelantada, lo de la voluntad parece encontrarse en horas bajas. Pero es justo en esos casos cuando Rancière admite la presencia del maestro: «El hombre —y el niño en particular— puede necesitar un maestro cuando su voluntad no es lo bastante fuerte para ponerlo y mantenerlo en su trayecto» (22).[25]

En la relación entre el maestro y el alumno entran dos facultades, repitámoslo, la inteligencia y la voluntad. Desde el punto de vista de la primera, cualquier persona, sea de la condición que sea y pertenezca al orden geopolítico que pertenezca, puede aprender cualquier materia por sí misma y sin la ayuda de una explicación. Desde la óptica de la segunda, sin embargo, las personas se dividen en aquellas que tienen voluntad y en aquellas que no la tienen. Las que la tienen no necesitan para nada del maestro en su aprendizaje. En cambio, las que no la tienen, necesitan a alguien que las mantenga «en su trayecto».

Atención, según la propuesta de Rancière, cuando una inteligencia se sujeta a otra, cuando dos inteligencias coinciden, hablaremos de *atontamiento* (*abrutissement*). El acto en virtud del que una inteligencia se libera, se distancia, de otra inteligencia, por mucho que se sujete a una voluntad (la del maestro), se denominará *emancipación* (*émancipation*). En una afirmación que recuerda la fenomenología, Rancière sostiene que el método de Jacotot fue el alumno en sí mismo: «El método era puramente el del alumno» (23).[26] Y a esa vía del alumno como tal le corresponde la libertad, «la confiance en la capacité intellectuelle de tout être humain» (27, 24). El final del capítulo es cristiano: el método de Jacotot no era tal sino una *buena nueva* destinada a los pobres (28-29):[27] ellos pueden todo lo que un hombre puede, todo se puede relacionar con todo.

II

Resulta evidente que a lo largo de la exposición del razonamiento lógico de Rancière hemos ido dejando caer por aquí y por allá algunos comentarios críticos que como san Juan Bautis-

25. «L'homme —et l'enfant en particulier— peut avoir besoin d'un maître quand sa volonté n'est pas assez forte pour le mettre et le tenir sur sa voie» (25).

26. «La méthode était purement celle de l'élève» (26).

27. «un *bienfait* à annoncer aux pauvres» (34). La cursiva es de Rancière.

ta iban anunciando la venida de una crítica a dicha razonamiento. No vamos a descubrir nada si decimos que la posición de Rancière trata de llevar hasta sus máximas consecuencias algunos principios que Deleuze planteó allá por los años setenta. Así, por ejemplo, en una entrevista mantenida con Foucault, Deleuze hacía las siguientes afirmaciones:

> [...] los intelectuales han descubierto, después de las recientes luchas, que las masas no los necesitan para saber; ellas saben perfectamente, claramente, mucho mejor que ellos; y además lo dicen muy bien [...] Si los niños llegasen a hacer oír sus protestas en una escuela de párvulos, o incluso simplemente sus preguntas, eso bastaría para provocar una explosión en el conjunto del sistema de enseñanza.[28]

Esas masas que ya saben, esos niños que quieren hacer oír sus protestas, son los mismos actantes que los alumnos de Jacotot, los mismos que Rancière recupera en su ensayo. Ni unos ni otros necesitan intermediarios, tal y como Deleuze pone de relieve en otro momento de su intervención, «los niños sufren una infantilización que no es la suya».[29] En este contexto «infantilización» y «atontamiento» funcionan como términos sinónimos y como elementos nucleares que dan tensión a esas narrativas. La semejanza entre ese ponerse a hablar por sí mismos, sin nadie que les represente, y ese ponerse a aprender por sí mismos, sin nadie que les explique, salta a la vista.

Ahora bien, la repetición acrítica de un modelo de análisis comporta repetir de nuevo sus errores.[30] De hecho, y por muy

28. Michel Foucault, «Les intellectuels et le pouvoir (entretien avec G. Deleuze)», *Arc*, n.º 49, 4 de marzo de 1972. Se reproduce en *Dits et écrits 1954-1988*, vol. II (1970-1975), París, Gallimard, 1994, edición a cargo de Daniel Defert y François Ewald, pp. 306-315. La traducción española que manejo aquí se encuentra en M. Foucault, *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1981 (2000, 7.ª reimp.), pp. 7-19, traducción de Francisco Monge, edición de Miguel Morey. Estos fragmentos citados corresponden a las páginas 9 y 11 respectivamente.

29. *Ibíd*., p. 12.

30. Lamentablemente, se trata de un modelo que Rancière ha convertido en una receta. En uno de sus últimos libros (*Le spectateur emancipé*, París, La Fabrique éditions, 2008) la vuelve de nuevo a repetir. Partiendo explícitamente de los mismos supuestos que el libro bajo examen aquí, lo aplica en esta ocasión a la figura del espectador. También en este caso, y siguiendo con

raro que pueda parecer, la repetición literal de un modelo da lugar a una interpretación aberrante del todo semejante a las llamadas «lecturas desviadas».[31] El modelo foucaultiano-deleuziano fue duramente criticado por Spivak en su texto titulado «Can the subaltern speak?», y no se trata de repetir sus argumentos que el lector puede encontrar en su ensayo.[32] Solamente volveré sobre un aspecto de esa crítica que interesa en esta fase de nuestro análisis.

La teoría de la igualdad de las inteligencias, la de que los sujetos son libres y la de que en ello reside el «verdadero poder del espíritu humano» (25),[33] es un arma de doble filo, incluso de tres. En principio porque restaura un concepto de sujeto unificado y monista que se acerca a un peligroso idealismo tal y como queda connotado por la misma expresión «espíritu humano», que en la tradición filosófica tiene una larga historia que no se puede pasar por alto. Al hacer esto, se ignora la división internacional del trabajo, se marginan las diferencias geopolíticas, se hace caso omiso del problema ideológico y deja de atenderse a aquellos niños y niñas que no manejan una moneda fuerte, que no tienen ni el mismo poder, ni los mismos deseos, ni los mismos intereses.

La reiteración por parte de Rancière de esa fórmula según la que todos los hombres son capaces de comprender al margen de las direcciones y enseñanzas de otra inteligencia, incurre en ese error fatal, presuponer que todos los alumnos del mundo se encuentran en una situación semejante. ¿Se ha parado a pensar Rancière que hay lugares en la geografía mundial en las que un grupo

ese deseo de emancipación quijotesco, nos asegura que es necesario rechazar la mediación, que es necesario que cada uno traduzca a su manera, componga su poema, mire y haga según su criterio. Véase pp. 7-29.

31. Para un estudio detenido de la malas interpretaciones como hecho propio del lenguaje, véase Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, *op. cit.* Trad. esp., *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, *op. cit.*

32. Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg, *Marxism and Interpretation of Culture*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1988. Este texto mismo texto aparece ampliado y revisado formando parte de su libro *A Critique of Postcolonial reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, *op. cit.* Una traducción y edición crítica de este texto al español a partir de su última versión puede encontrarse en Manuel Asensi Pérez (ed.), *¿Pueden hablar los subalternos?*, *op. cit*

33. «véritable pouvoir de l'esprit humain» (29).

de niños no tiene ni siquiera acceso a la escuela, se ha parado a pensar que puede haber niños y niñas que necesiten una explicación sin que ello suponga un atontamiento, sino más bien un desatontamiento? La sinécdoque de la parte por el todo que realiza en su libro puede en ciertas ubicaciones geopolíticas resultar algo más que brutal. Cuando, por ejemplo, el general Lázaro Cárdenas lleva entre 1934 y 1940 una reforma social profunda en la sociedad mexicana, dentro de la que tuvo una especial relevancia los cambios en la educación, el problema para los indígenas no era si aprendían por sí mismos o si alguien les explicaba y les demostraba que eran tontos, sino la construcción de las escuelas. ¿Qué tienen que ver los alumnos de Jacotot, de la Universidad de Lovaina, con aquellos indígenas cuya lucha era precisamente llegar a ser «alumnos»? El problema pedagógico comienza mucho antes de la relación maestro-alumno porque no todos los sujetos están englobados dentro de esas dos categorías

Pero a esta crítica que recuperamos de la línea del pensamiento post-colonial de Spivak, le podemos sumar otras más. Cabe la posibilidad de que Rancière le esté confiriendo a la escuela un poder que quizá tenía en el siglo XIX, cuando Jacotot vivió aquella aventura, pero que en nuestros días, y sobre todo en Occidente, ha dejado de tener. Ello se aprecia en que en ningún momento de su ensayo tiene en cuenta que los alumnos que van a la escuela occidental han «aprendido» normas, reglas y conocimientos, de un amplio polisistema al que Althusser denominaría Aparatos Ideológicos del Estado, como la familia, el círculo de sus amistades, el cine, la televisión, las redes sociales e Internet en general, etc. En ningún momento tiene en cuenta que tales normas, reglas y conocimientos han modelado y construido previamente su horizonte, deseos e intereses.[34]

Al hablar de los estudiantes como de unos sujetos que por sí mismos y sin ayuda de nadie pueden comprender cualquier materia, tal y como señalan Jacotot y Rancière, se está situando

34. Louis Althusser, *Écrits*, París, Garnier-Flammarion. Hay traducción en *Escritos*, Barcelona, Laia, 1974. Es aquí donde se encuentra el ensayo «Ideología y aparatos ideológicos de Estado (Notas para una investigación)», pp. 105-170. Ni que decir tiene que Rancière vive ajeno a los planteamientos, tan althusserianos ellos, de Judith Butler, sobre todo a partir de su clásico *Gender Trouble: feminism and the subversión of identity*, *op. cit.*, en el que esa «libertad» *a priori* del sujeto queda seriamente puesta en entredicho.

a dichos sujetos en un lugar neutral ajeno a la ideología y a todos los discursos que contribuyen a la construcción de sus subjetividades. Dicho de otro modo: los alumnos de Rancière no solo constituyen un sujeto unitario, sino también ahistórico. Cuando afirma que «El hecho estaba ahí: aprendieron solos y sin maestro explicador» (20),[35] ¿a qué «soledad» se refiere? Ese «sí mismo» que menciona en varias ocasiones ¿es de verdad un sí mismo como tal o esconde algún tipo de mezcla espuria?

¿Y si a fin de cuentas esa soledad estuviera poblada por fantasmas agresivos que no dejan al estudiante en paz y le llevan por el sendero de una inteligencia y una voluntad que no son de él o de ella sino de un Otro que ríe y se mofa sin parar? Tal es la posición que desvelamos aquí: nunca se aprende solo o sola, ello se hace a partir de todo un polisistema que como Pimko procura de antemano «un culito infantil» y atontado.[36] Así, el principal narrador de *Ferdydurke* escribe: «Así, ya en la aurora de su juventud, el hombre se imbuye de fraseología y muecas. En tal yunque se forja la madurez nuestra»,[37] dándonos a entender que la labor pedagógica, en el sentido más peyorativo posible, ha empezado mucho antes o al mismo tiempo que la escuela. Esa fraseología no está compuesta sino por un conjunto de fórmulas y consignas que llegan hasta el niño o la niña por todos los canales y medios que la formación social pone como muralla defensiva.

Esa facultad llamada «voluntad» es utilizada por Rancière en una acepción tan psicologista y subjetivista que pasa por alto por completo los problemas de la ideología. Da la sensación de que la «voluntad» de Rancière no ha sido afectada por ningún orden simbólico, de que pertenece a un estadio anterior a la cultura, en el que los sujetos quieren y desean con absoluta libertad, sin mediación y sin traba alguna. Solo así tiene sentido la vuelta una y otra vez a la idea de que «querer es poder». Si partimos, en cambio, del supuesto de que la voluntad, como el deseo y el interés, sufre un acoso muy temprano, anterior y coetáneo de la escuela y aun de la guardería, por un conjunto de normas y reglas que van modelando el deseo y los cuerpos, por aquello que Lacan denominaba «orden simbólico», entonces la tarea del maes-

35. «Le fait était là: ils avaient appris seuls et sans maître explicateur» (22).
36. Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 91.
37. *Ibid.*, p. 91.

tro debe preocuparse no solo por lo que quieren los niños y niñas, los y las estudiantes de los diferentes niveles de enseñanza, sino también por la genealogía de esa voluntad, por su conformación y por la imagen falseada que propician.

Digamos de forma sumaria que ante esta tesitura, los maestros, ellos mismos sumidos en las reglas y normas de una determinada formación social, tienen dos opciones. Por un lado, proseguir la labor ya iniciada por agentes más potentes si cabe que la escuela, confirmándola y prolongándola. En esta opción, puede dejar al alumno a merced de todas esas fuerzas, abandonar al muchacho del Quijote para que el labrador siga azotándole hasta dejarlo prácticamente muerto. Puede también confirmar una determinada división del trabajo y convertir a los estudiantes en unas piezas más del engranaje capitalista sin más ni más. Dejar solo al estudiante, como pretende Rancière al socaire de Jacotot, es dejarlo sin armas para afrontar un peligro bien real.

En esta línea simplificada, es claro que los maestros tienen otra opción: ir en contra del atontamiento revelando las claves que sostienen ese edificio, explicando dónde está la raíz del problema en cada caso puesto que él puede haberlo visto y los alumnos no (o viceversa), o bien marcando las vías invisibles que conectan el arte y la literatura con la economía y las matemáticas, o a éstas con el conjunto de las bolsas mundiales, y un largo etcétera que no es posible nombrar aquí ni siquiera de forma parcial.

Es bien conocida la tesis althusseriana, expuesta en su texto citado con anterioridad, según la que la escuela constituye el aparato ideológico de Estado dominante en las formaciones sociales capitalistas.[38] Según Althusser, la escuela inculca determinadas habilidades recubiertas por la ideología dominante, o incluso la ideología dominante en estado puro, tal y como ocurre cuando se enseña moral, filosofía o instrucción cívica. Observa que en este cometido la escuela se ve acompañada por otros aparatos ideológicos que, podemos añadir, en nuestros días tienen más potencia inculcadora que una escuela cuyo prestigio ha ido decayendo. En este sentido, el maestro viene a ser un agente transmisor de ideología. Llegado a este punto, Althusser introduce el siguiente matiz.

38. Louis Althusser, «Ideología y aparatos ideológicos de Estado (Notas para una investigación)», *op. cit.*

> Pido perdón por esto a los maestros que, en condiciones espantosas, intentan volver contra la ideología, contra el sistema y contra las prácticas de que son prisioneros, las pocas armas que puedan hallar en la historia y el saber que ellos «enseñan». Son una especie de héroes. Pero no abundan, y muchos (la mayoría) no tienen siquiera la más remota sospecha del «trabajo» que el sistema (que los rebasa y aplasta) les obliga a realizar y, peor aún, ponen todo su empeño e ingenio para cumplir con la última directiva (¡los famosos métodos nuevos!). Están tan lejos de imaginárselo que contribuyen con su devoción a mantener y alimentar esta representación ideológica de la escuela, que la hace tan «natural» e indispensable, y hasta bienhechora, a los ojos de nuestros contemporáneos como la iglesia era «natural», indispensable y generosa para nuestros antepasados hace algunos siglos.[39]

Más allá de las críticas a que ha sido sometido este planteamiento de Althusser, podemos decir que hay pocas palabras de las que se acaban de citar que no puedan ser aplicadas en nuestro propio contexto.[40] Al alumno no se le puede dejar solo ante las diferentes materias porque antes de que lleguemos nosotros, los maestros, ya está demasiado acompañado. Esas palabras que el niño aprende «con anterioridad a cualquier maestro explicador» (14),[41] y que según Rancière constituye el modelo de aprendizaje, están ya contaminadas, son las palabras de la tribu contra las que Mallarmé quería volver la poesía, son de antemano las consignas del atontamiento.

Se podría repetir aquí las palabras de Lenin en contra de la «espontaneidad» de la clase obrera como mecanismo que permite alcanzar una adecuada conciencia de clase: «todo culto a la espontaneidad del movimiento obrero [...] implica un fortalecimiento de la influencia de la ideología burguesa sobre los obreros».[42] Lenin ve muy claramente que esa conciencia necesita ser introducida desde fuera, entre otras razones porque la conciencia obrera está de antemano muy poblada. También los alumnos de Jacotot estaban muy bien acompañados, en contra de lo que

39. *Ibíd.*, p. 126.

40. ¿Quién no se ha topado más de una vez con los famosos «nuevos métodos» de enseñanza propiciados y auspiciados por los organismos de innovación educativa?

41. «avant tout maître explicateur» (14).

42. Lenin, *¿Qué hacer? Problemas candentes en nuestro movimiento*, Barcelona, DeBarris, 2000, pp. 40-41.

declara Rancière. Leamos pacientemente para darnos cuenta de lo que, en realidad, sucedió.

Según la versión de este último, lo que estos alumnos demostraron «aprendiendo solos» fue que no era necesaria ninguna explicación. «Explicar» es para Rancière una palabra maldita. ¿Qué es explicar? En términos generales, toda explicación consiste en el empleo de unas palabras (en general, más claras) para dar cuenta de otras palabras. Veamos cómo lo dice Rancière:

> Veamos por ejemplo un libro en manos de un alumno. Este libro se compone de un conjunto de razonamientos destinados a hacer comprender una materia al alumno. Pero enseguida es el maestro el que toma la palabra para explicar el libro. Realiza una serie de razonamientos para explicar el conjunto de razonamientos que constituyen el libro (13).[43]

Ese conjunto de razonamientos que hace el maestro para explicar el conjunto de razonamientos que hay en el libro cumple una función metalingüística en la que unas palabras (las del maestro) hablan de otras palabras (las del libro). Hemos llegado al núcleo de toda explicación; palabras (en teoría más claras) que hablan de otras palabras. Rancière dice: no hace falta emplear otras palabras para explicar unas palabras primeras, el niño puede comprenderlas directamente. Los estudiantes flamencos, continúa diciendo, solo tenían para hablar de Telémaco las palabras de Telémaco, les bastaban las palabras de Fénelon.

¿Es esto cierto? ¿Les bastaron las palabras de Fénelon? No, en absoluto, porque las palabras de Fénelon estaban en francés y ellos desconocían esa lengua. Lo cierto es que tuvieron que recurrir a una traducción, a unas palabras que hablaban de otras palabras, a unas palabras holandesas (más claras para ellos) que hablaban acerca de otras palabras francesas que ellos no comprendían. Dicho de otro modo: tuvieron que recurrir a un traductor, a un intermediario, a alguien que les explicara el texto de Fénelon. Por tanto, digámoslo con rotundidad: a los alumnos de

43. «Voici par exemple un livre entre les mains de l'élève. Ce livre est composé d'un ensemble de raisonnements destinés à faire comprendre une matière a l'élève. Mais voici maintenant le maître qui prend la parole pour expliquer le livre. Il fait un ensemble de raisonnements pour expliquer l'ensemble de raisonnements que constitue le livre» (12).

Jacotot no les bastó con las palabras de Fénelon, se vieron en la obligación de recurrir a las palabras del traductor. Ahora se puede comprender por qué Rancière silencia el nombre del traductor holandés de Fénelon.

Dice Rancière, por ejemplo, «No hay nada que comprender. Todo está en el libro» (36).[44] Pero no es cierto, porque en el caso de que lo fuera a los alumnos holandeses les habría bastado con *Las aventuras de Telémaco* de Fénelon, con la isla que es este libro. Y no fue así, tuvieron que ir de esa isla a otra isla, la creada por el traductor en holandés para que los alumnos pudieran dar el salto desde un código conocido a un código desconocido. No era suficiente, por tanto, el libro de Fénelon, no se puede decir que les bastó Fénelon, porque recurrieron a un traductor, a otro texto, a otras palabras, a otra explicación. Jacotot no sabía holandés, pero menos mal que el traductor sí porque en caso contrario, si además de un maestro ignorante hubiéramos tenido un traductor ignorante, una cadena de ignorantes, entonces los alumnos de Jacotot todavía le estarían buscando. La oposición que antes representábamos gráficamente de este modo:

Aprender por sí mismo / aprender gracias a la explicación de otro.

Ahora se hace astillas porque en el «sí mismo» puro de uno de los dos lados de la oposición se ha injerido justo ese «otro» que pertenece al otro lado, ese Otro sin el que el aprendizaje no habría sido posible. Y la «A» mayúscula del «Aprender por sí mismo» va menguando hasta reconocer el carácter mayúsculo de esa «a» del «aprender gracias a la explicación del otro».

Sorprendentemente Rancière hace gala de una noción de «traducción» canónica y conservadora, la entiende como un trasvase de sentido de una lengua origen a una lengua término. A este respecto tiene la misma noción de traducción que sus compatriotas Vinay y Darbelnet, según quienes para toda expresión X de una lengua (pongamos el texto de Fénelon) existe un «equivalente ideal» en otra lengua (la traducción holandesa).[45] Si no partiera de este supuesto, sería difícil que pudiera sostener que «Basta, pues, con las frases de Fénelon para comprender las frases de

44. «Il n'y a rien à comprendre. Tout est dans le livre» (42).

45. J.P. Vinay y J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, París, Didier, 1990, p. 22. La primera edición es de 1958.

Fénelon y para decir lo que se ha comprendido en ellas» (19).[46] ¿Por qué empeñarse en afirmar que los alumnos solo contaban con Fénelon cuando entre ellos y Fénelon estaba un traductor haciendo de intermediario y explicador? Por dos razones: porque Rancière se olvida de la materialidad de una lengua, de la red significante propia de cada lengua, y porque para él traducir es decir lo mismo con otras palabras en un idioma diferente. Siendo así, ¿para qué mencionar al traductor y dar rienda suelta a una mediación?

El hecho se agrava aún más por cuanto Rancière asegura que el acto de Fénelon como escritor era el de una traducción: «para traducir una lección de política en un relato legendario, Fénelon había puesto en el francés de su siglo el griego de Homero, el latín de Virgilio...» (19).[47] Al expresarse de este modo descubre que para él la traducción no es más que la emigración de un sentido a través del tesoro significante de diferentes lenguas. Por ello, puede escribir con absoluta tranquilidad que «ellos solos buscaron las palabras francesas que correspondían a las palabras que conocían» (12). ¿Y si no pudiéramos dar por sentado la equivalencia entre el discurso en francés y el discurso en holandés? ¿Y si tuviéramos en cuenta el trabajo material del traductor obligado a operar dentro de una trama significante autónoma hasta el martirio que le hubiera complicado la vida? Pero para Rancière no ha lugar, simplemente calla el nombre del traductor, su trabajo y el reconocimiento de que esa era la figura que acompañaba a los alumnos de Jacotot. No estaban solos ni aprendieron solos como él argumenta.

Por otro lado, el libro de Fénelon no era un simple relato de aventuras (si es que tal cosa existe), sino que, entre otras cosas, era un manual de aprendizaje y de enseñanza de la lengua francesa.[48] Se entenderá todavía mejor hasta qué punto ese texto y su traducción cumplían una función metalingüística de orden pedagógico. El propio Rancière lo comenta en un capítulo poste-

46. «il suffit donc des phrases de Fénelon pour comprendre les phrases de Fénelon et pour dire ce qu'on en a compris» (20).

47. «Pour traduire une leçon de politique en récit légendaire, Fénelon avait mis en français de son siècle le grec d'Homère, le latin de Virgil...» (21).

48. Véase a este respecto Nadia Minerva (ed.), *Les aventures de Télémaque: trois siècles d'enseignement du français. Actes du colloque organisé à Bologne du 12 au 14 juin 2003*, Lyon, SIHFLES (n.º monográfico de *Documents* 30-31).

nor: «es un libro clásico, uno de esos en los que la lengua presenta lo esencial de sus formas y de sus poderes» (33).[49] Lo que los alumnos de Jacotot estaban leyendo, y repitiendo una y otra vez según la orden del maestro, era la traducción holandesa de una novela en francés que entre sus varias funciones expone implícitamente lo propio de esta última lengua. No resulta extraño que justo en ese libro, y a través de la mediación de la traducción, unos lectores aprendieran la semántica, la morfología y la sintaxis del francés. Lo referido al nivel fonético es algo que Rancière no aclara, cualquiera que lea la novela de Fénelon advertirá que salvo hecho prodigioso, no hay lógica ni causa material para que se pueda aprender la fonética francesa. Podemos dudar seriamente de la afirmación que asegura que los alumnos de Jacotot aprendieron el francés como cualquier otro niño francés.

III

Este análisis saboteador permite apreciar que la explicación se cuela allí mismo donde Rancière quería expulsarla, y da igual que la explicación adopte una forma oral o escrita, de igual modo que no hay diferencia entre aprender por sí mismo algo oral (la lengua) o escrito. En ambos casos, se trata de un conjunto de palabras sobre otras palabras. Nótese que la explicación se cuela incluso en el otro ejemplo oral que pone en apoyo de su argumento, el de los niños aprendiendo su lengua materna. El malabarismo de Rancière es notable, recordemos que dice «ellos oyen y retienen, imitan y repiten, se equivocan y se *corrigen*, tienen éxito por suerte y vuelven a empezar por suerte...» (14).[50] El desplazamiento se encuentra en ese «se corrigen», ¿se *corrigen*? ¿*se*? Una niña dice: «mi padre trabaja en la Facultad de Filojogía», y resulta posible que ella sola oyendo reiteradamente la expresión «Facultad de Filología» *se* corrija. Pero ¿acaso no tiene a su lado otras personas que le dirán y explicarán, entre risas y fiestas, que no se dice «filojogía», sino «filología»? Claro que imitan, claro que retienen, pero cuando se equivocan suele haber alguien que les explica cómo se pronuncia, cómo se dice esto

49. «C'est un livre classique, un de ceux où une langue présente l'essentiel de ses formes et de ses pouvoirs» (37).

50. «Ils entendent et retiennent, imitent et répètent, se trompent et *se corrigent*, réussissent par chance et recommencent par méthode...» (14). La cursiva es mía.

o aquello, un verbo irregular por ejemplo, o una «b» o «v». Ese «otro» que tanto molesta a Rancière acaba apareciendo por aquí o por allá como una importante condición del conocimiento.

El ejemplo que Rancière pone en apoyo de su tesis acerca de la enseñanza universal, el de los alumnos de Jacotot, entra en abierta contradicción con el desarrollo de la tesis misma, y proclama que su silogismo es un entimema, esto es, un falso silogismo. Su valor entimemático se observa no solo en que el ejemplo dice todo lo contrario de la tesis que pretende sostenerse sobre él, sino también en que para la formulación de una teoría no puede emplearse una base empírica tan pobre, incierta y contradictoria. No es que vayamos a estas alturas a hacer la alabanza del método científico propio de las ciencias de la naturaleza, pero sí vale la pena recordar algunos principios elementales de la epistemología de la ciencia.

Tal y como puso de relieve Lakatos, heredero de la epistemología popperiana, la objetividad de los enunciados científicos descansa no en la adecuación de las proposiciones a las cosas, sino en el hecho de poder ser contrastados intersubjetivamente. Ahora bien, ese contraste intersubjetivo depende de un «exceso de contenido empírico» que pueda ser verificado.[51] O dicho de otra manera: cuando se presenta una tesis como la de Rancière, es decir, que para conseguir la emancipación intelectual los alumnos deben aprender por sí mismos, esta tesis debe tener una abundancia de referentes empíricos sin los que no se puede sostener en pie. El procedimiento de Rancière se parece más a una convicción «subjetiva» que a un enunciado que posea una cierta credibilidad. El entimema surge, por tanto, no solo de la contradicción entre el ejemplo y la tesis que se apoya en él, sino también del hecho de que la generalización de sus tesis se fundamenta en una base empírica muy escasa.

Al ejemplo de Rancière se le puede oponer otro ejemplo que demuestra justo lo contrario de lo que él defiende, y que viene a apoyar nuestra tesis de la necesidad de la explicación. El ejemplo que voy a poner contradice la tesis de Rancière al grado de que señala su carácter entimemático y conduce a unas conclu-

51. Imre Lakatos, *The Methodology of Scientific Research Programs. Philosophical Papers Volume I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978. Trad. esp., *La metodología de los programas de investigación científica*, Madrid, Alianza Universidad, 1982.

siones del todo diferentes. Tal y como narra Rosario Castellanos en su novela testimonial *Balún Canán*,[52] durante los años del gobierno de Lázaro Cárdenas se produce un conflicto de clases y de razas entre los latifundistas y los indígenas en la zona de Chiapas. Un poco más arriba se ha comentado que ello tuvo lugar entre 1934 y 1940 cuando el presidente de la República llevó a cabo una reforma social en la que se primó la instrucción rural e indígena, y se crearon escuelas.

Ello, sin embargo, no se hizo sin conflictos. La resistencia de los poseedores de las tierras a proporcionar una educación a la población campesina indígena se puso una vez más de manifiesto. La segunda parte de esta novela tiene como uno de sus ejes narrativos dicho conflicto. Los indios reclaman a César, el dueño de la hacienda en la que han trabajado y trabajan, la creación de una escuela. La voz narrativa nos informa de que las visitas de los indios aburrían y desesperaban a Zoraida, la mujer de César: «Le molestan estos rostros oscuros e iguales y el rumor del dialecto incomprensible».[53] El indio Felipe Carranza, erigido en portavoz de todo el grupo, pone de manifiesto su deseo de que César abra una escuela «para que se cumpla la ley».[54] Es notable que la construcción de la escuela reviste para Felipe y buena parte de los indios un carácter sagrado: «Esta es nuestra casa. Aquí la memoria que perdimos vendrá a ser como la doncella rescatada a la turbulencia de los ríos. Y se sentará entre nosotros para adoctrinarnos. Y la escucharemos con reverencia».[55]

César es consciente de que el cumplimiento de la ley es inevitable. Ante las quejas de su mujer le espeta: «...Pero ¿no estás viendo cómo ha cambiado la situación? Si los indios se atreven a provocarnos es porque están dispuestos a todo. Quieren un pretexto para echársenos encima. Y no se los voy a dar».[56] Así las cosas, determina construir y abrir una escuela, pero solo como simulacro, engaño y perversión. Y la solución la encuentra en poner a un maestro ignorante al frente de los alumnos que acuden a la escuela. Ese maestro es su sobrino bastardo Ernesto que, a su vez, man-

52. Rosario Castellanos, *Balún Canán*, Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 2004, edición de Dora Sales.
53. *Ibíd.*, p. 211.
54. *Ibíd.*, p. 214.
55. *Ibíd.*, p. 237.
56. *Ibíd.*, p. 240.

tiene una relación turbia con su tío. Y he aquí que su situación como maestro se parece bastante a la de Jacotot, dado que «ellos no sabían hablar español. Ernesto no sabía hablar tzeltal. No existía la menor posibilidad de comprensión entre ambos».[57] El paralelismo de esta frase de la narradora de *Balún Canán* con la frase que escribe Rancière llama poderosamente la atención: «Entre aquellos que quisieron sacar provecho, un buen número ignoraba el francés. Joseph Jacotot, por su parte, ignoraba totalmente el holandés. No existía pues un punto de referencia lingüístico...» (10). Hasta la sintaxis yuxtapuesta es la misma.

Pero hay una diferencia muy importante: El azar no depara a Ernesto y los niños indígenas una traducción bilingüe que permita a esos alumnos aprender por sí mismos el español. Veamos: entre ellos habrá quien tenga la voluntad de aprender español y habrá quien no la tenga, del mismo modo que Ernesto tendrá o no tendrá voluntad de enseñarles. Pero eso no es importante, lo que verdaderamente cuenta es que «los niños lo contemplaban embobados, con la boca abierta, sin entender nada».[58] El maestro hablaba, leía el *Almanaque Bristol*, los horóscopos, el santoral, los chistes, pero no había nada que hacer. Esos alumnos sí que estaban realmente solos, sí que estaban dejados al albur de su suerte sin que ninguna palabra sobre las palabras viniera a servirles de puente que les permitiera cruzar el caudaloso río del lenguaje. Esa lectura que el maestro hace de los chistes, horóscopos y otro tipo de textos ocupa la misma posición y cumple el mismo papel que el *Telémaco* de Fénelon, solo que sin explicación, sin traducción, sin palabras más claras sobre palabras oscuras.

E insistamos: el problema no es la falta de voluntad, sino la falta de una mediación, de un Otro, de una mediación espuria que sirva como puerta para llegar a la emancipación. He aquí cómo lo expresa Ernesto, hablándoles a sus alumnos con plena conciencia de que no son capaces de entender nada:

> ¿De qué nos sirve juntarnos aquí todos los días? Yo no entiendo ni jota de la maldita lengua de ustedes y ustedes no saben ni papa de español. Pero aunque yo fuera un maestro de esos que

57. *Ibíd.*, p. 252.
58. *Ibíd.*, p. 252.

> enseñan a sus alumnos la tabla de multiplicar y toda la cosa, ¿de qué nos serviría? No va a cambiar nuestra situación. Indio naciste, indio te quedás.[59]

Dejando de lado el nihilismo que traslucen las palabras del maestro, resulta del todo evidente que está dando en el clavo. La voluntad es esencial, sin duda, pero la explicación lo es más, pues sin ella, sin la traducción por ejemplo, no hay un punto de referencia lingüístico que les permita la comunicación. Además, esas palabras están estableciendo una peculiar relación entre la emancipación y la enseñanza. Aunque él les enseñara algo, multiplicar por ejemplo, ello no les emanciparía, pues en una sociedad clasista y sin movilidad social, la educación no sirve. Ernesto se equivoca, pues la educación es una importante exclusa para la liberación, pero sin contacto, sin explicación, el maestro se ve maniatado, y los alumnos, como el muchacho del Quijote, condenados a seguir en una situación de esclavos. La conclusión es clara: sin explicación, el maestro acababa borracho y los alumnos «se empujaban sin ningún recato, se tiraban bolitas de tierra, iniciaban luchas feroces».[60]

Y es que la clave de la emancipación intelectual se encuentra en el corazón mismo de la explicación. De hecho, la genealogía etimológica de esta palabra nos proporciona algunas claves sorprendentes. Por una parte, la *explicatio* tiene el sentido de un desarrollo, de un despliegue, del mismo modo que una glosa, comentario, análisis o traducción a otra lengua pueden ser considerados desarrollos y despliegues a partir de un texto. El *explico* remitía a la acción de desdoblar y desenrollar un manuscrito en forma de rollo, de ahí las ideas de desarrollo y extensión. Pero he aquí que a esos sentidos del *explico* se suman también los de liberar y salvar a alguien de algo, el de sacar a alguien de apuros. Es este sentido el que quiero reivindicar aquí.

Si Don Quijote no se hubiera marchado dando por zanjado el problema que se acababa de presentar, si hubiera continuado haciendo de mediador, el muchacho no habría sufrido el ulterior castigo del labrador que le dejó muerto. El error del caballero fue dejar solo al muchacho con el verdugo. Del mis-

59. *Ibid*., p. 265.
60. *Ibid*., p. 268.

mo modo, si los alumnos de Jacotot hubieran estado de verdad solos, jamás habrían aprendido ese francés que según Rancière aprendieron como cualquier otro ciudadano francés. Si a los alumnos y alumnas de las escuelas, de los institutos y de la universidad, se les deja solos, es muy probable que queden a merced de fuerzas sociales cuyo principal objetivo no es el de liberarles. No trato de presentar al maestro o a la maestra como un gran salvador del género humano, luz en la oscuridad, etc., que conduce a un rebaño de alienados hacia su liberación. Trato de llamar la atención sobre el hecho de que las vías de la emancipación son muy complicadas, y que todo no se resuelve en ese plano con un «dejémosles solos», entre otras cosas porque nunca estamos solos (y ya está claro de qué soledad hablamos). En ese trayecto el maestro tiene una gran responsabilidad, entre otras la de explicar. A un caballo puedes llevarlo al agua, pero no puedes obligarlo a beber.

Explicar no es demostrarle al alumno que no puede comprender por sí mismo, no es hacer de él o de ella un atontado impenitente, sino ofrecerle un apoyo, un suplemento, una vía de entrada allí donde de otra manera no podría entrar. Es lo que en definitiva hizo el traductor holandés de Fénelon: proporcionar una palanca mediante la que aquellos lectores dejados a la intemperie por un Jacotot ignorante, pudieran mover el universo del francés. Y si lograron moverlo (no sabemos hasta qué punto) fue gracias a esa explicación que llamamos traducción. La explicación es un acto reflexivo en virtud del cual se lleva acabo la *anamnesis* del conocimiento, el único que puede desvelar en sentido contrario el proceso de ocultamiento que ha conformado una determinada disposición de las materias y de los contenidos escolares. Explicar no es atontar al alumno, al menos no toda explicación le atonta, sino hacerle tomar conciencia de que puede aprender lo que desee aprender. La explicación no es en sí ni buena ni mala, todo depende de la orientación de fuerzas que se le dé. Ha de ponerse al servicio de un intento de salir de «la inmadurez eterna y santa».[61]

61. Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, *op. cit.*, p. 110.

2. La experiencia imposible de los animales (o el animal que ni soy ni sigo)

I

Tal y como se dijo en el apartado anterior, tras el ejemplo de Rancière, vamos ahora a mostrar otro ejemplo de sabotaje aplicado a otra clase de ensayo, uno que forma parte de la obra «deconstructiva» de Jacques Derrida. Si en el primer caso, establecimos unos cortacircuitos entre la teoría anti-explicativa y el caso objeto de análisis por parte del filósofo francés (Jacotot), ahora se trata de producir una ruptura en el seno de una «teoría» que se plantea como causa última la liberación de los animales. Nos hallamos ante un sabotaje de riesgo dado que se aplica a un discurso cuya capacidad deconstructiva está fuera de toda duda. Este hecho permite abundar en las diferencias entre la crítica como sabotaje y la deconstrucción.

Hay un conocido relato de Kafka en el que unos académicos solicitan a un mono transformado en humano que haga un informe sobre la época en la que era un simio. Pero él de inmediato niega que ello sea posible («pues cerca de cinco años me separan ya de la simiedad»),[62] y menciona la existencia de una barrera entre el animal y el racional que le impide llevar a cabo esa tarea. Si comienzo con esta alusión es por hacer caso a esas palabras de Derrida según las que Kafka fue, junto a Nietzsche, «un entendido como nadie en animales» (51),[63] y de hecho porque enuncia lo que desde mi punto de vista constituye la condición del lugar de toda enunciación sobre los animales.

Si por un momento atendemos a la distinción establecida por el pensamiento crítico feminista y post-colonial entre «lugar de enunciación» y «perspectiva», es decir, entre la enunciación llevada a cabo por los desheredados, geo-históricamente localizada, y la realizada no por los desheredados, sino por aquéllos

62. Franz Kafka, «Informe para una academia», en *Bestiario*, Barcelona, Anagrama, 1990, edición a cargo de Jordi Llovet, p. 39.

63. Dado el carácter central de este texto de Derrida a lo largo del ensayo, las páginas correspondientes a las citas irán al final de las mismas entre paréntesis, y referirán a la traducción española. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, París, Éditions Galilée, 2006. Trad. esp., *El animal que luego estoy si(gu)iendo*, Valladolid, Trotta, 2008. No obstante, cuando se considere necesario debido a cuestiones filológicas se mencionará el original francés.

que toman la perspectiva de éstos,[64] se comprenderá a qué me refiero cuando hablo de la condición del lugar de toda enunciación sobre los animales. Esa condición señalada por Kafka en su breve narración indica que toda enunciación sobre los animales no puede hacerse sino desde el lugar del hombre v/o de la mujer.

Más aún: esa diferencia respecto al lugar de enunciación del hombre y de los animales supone lo que aquí voy a denominar la imposibilidad de hacer la experiencia de los animales por parte de los hombres y viceversa. Utilizo el término «experiencia» en el mismo sentido en que en alemán se habla de *Erleben* para referirse a la experiencia vivida y sentida.[65] Derrida pone de manifiesto esa característica de los animales cuando se refiere a ellos como «*lo radicalmente otro*» (27) (cursiva del autor), como lo resistente al concepto. Al hablar de los hombres y de los animales no pretendo partir de una dicotomía formada por identidades bien definidas, sobre todo dada la multiplicidad y la cesura existente en el interior de cada grupo y en cada individuo. Del mismo modo que existen entre los humanos diferencias de raza, de sexo, de clase y de medio, también entre los animales hay diferencias debidas a diferentes factores. Como pronto veremos, es esta última observación la que lleva a Derrida a hablar no de *l'animal*, sino de *l'animot*. La tesis que acabo de formular nos llevará más adelante a la diferencia que ésta guarda respecto la concepción de un «devenir-animal» tal y como fue planteada por Deleuze y Guattari.[66]

La palabra «enunciación» remite tanto a un lugar (el sujeto como lugar, y no como una identidad) como a un modo de representación filosófico, literario o científico, aquél desde el que el mono del cuento de Kafka, escrito en alemán, se dirige a los académicos. Esto no supone negar a los animales o animotes ni

64. Walter D. Mignolo, *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2000, p. 28.

65. De hecho, el verbo *erleben* tiene como primeros significados «experimentar», «sufrir», «presenciar». Tal y como puso de relieve Gadamer, en la época de Goethe la forma sustantiva *Erleben* significa ante todo «estar todavía vivo después de un suceso», de ahí la huella de sentido dejada en el «*Erlebnis*» como aquello vivido y experimentado. Es en este sentido en el que debe ser entendido a lo largo de este ensayo. En *Wahrheit und Methode*, *op. cit.*

66. Y de una manera muy especial en *Mil plateux (capitalisme et schizophrénie)*, París, Minuit, 1980. Trad. esp., *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*, Valencia, Pre-Textos, 2000 (4.ª ed.).

la capacidad de un cierto tipo de lenguaje ni la capacidad de un cierto tipo de pensamiento (vamos a poner estas cuestiones entre interrogantes), sino que el tipo de enunciación que sobre los animales han llevado a cabo Platón, Aristóteles, Cervantes, Heidegger, Kafka, Levinas, Lacan o Derrida, ha sido expresada en los términos de una clase de lenguaje y un lugar de enunciación ajeno a la experiencia y al lugar de los animales. De hecho, otra de las tesis que sostendré aquí es que aunque Derrida se sitúe a sí mismo al margen de esa tradición filosófica, en realidad la acentúa de una manera profunda.[67]

¿Hubiera sido posible, es posible, hacer de los animales un objeto de investigación histórica en el que éstos hablaran de sí mismos, igual que Foucault hizo una historia de la locura para que ésta hablara de sí misma al margen de la agresión racionalista?[68] Como mucho, podríamos decir que en relación con los animales lo único que ha sido posible es aquello que Walter Mignolo ha denominado «pensamiento fronterizo "débil"», el pensamiento de aquellos que como Michelet, Elisabeth de Fontenay[69] o Derrida, han realizado una defensa apasionada de los animales, parecida a la defensa de los indios llevada a cabo por Bartolomé de las Casas.[70] Conviene no olvidar a este respecto que de las Casas entró de hecho en un debate proveniente de la Edad Media y en el que se discutía la cuestión de la equiparación entre el indio, la mujer y los animales a partir de la idea de que ninguno de ellos tenía alma. Relata De las Casas cómo los espa-

67. Así, escribe Derrida de una manera muy contundente y radical, incluso antropocéntrica: «Os digo "ellos", "lo que ellos denominan un animal", para mostrar claramente que yo siempre me he mantenido secretamente excluido de ese mundo y que toda mi historia, toda la genealogía de mis cuestiones, en verdad todo lo que soy, pienso, escribo, trazo, incluso borro, me parece nacido de dicha exclusión y alentado por ese sentimiento de elección. Como si yo fuese el elegido secreto de lo que ellos denominan los animales» (79).

68. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'age classique*, París, Plon, 1964. Trad. esp., *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1967.

69. De Élisabeth de Fontenay véase, por ejemplo, *Le silence des betes: la philosophie à l'epretive de l'animalité*, París, Fayard, 1998; y junto con Marie-Claire Pasquier, *Traduire le parler des betes*, París, Herne, 2008. Llama la atención que Derrida no mencione a esta autora, excepto por la introducción que hizo al libro de Plutarco *Trois traités pour les animaux* (nota p. 126), París, POL, 1992.

70 *Op. cit* , p. 28.

ñoles daban a los indios un tratamiento de «perros», hasta el punto de haber convertido la violencia en un instrumento para obtener determinados resultados:

> No muchos días atrás que a este paso escribiendo yo llegase, me contó un español que una vez, llegando él y otros a un pueblo de indios y dándoles dos gallinas para que comiesen, dijo el uno de ellos a éste. «Estos perros, para que traigan cuanto quisiéremos, no hay mejor industria sino que les déis con esas gallinas en la cara»; hízolo así, dándoles buenos golpes con ellas: tornan los indios a traerles todo cuanto tenían en sus casas.[71]

El dominico Bernardino de Minaya llegó hasta el papa Paulo III para quejarse de «aquellos españoles que insistían en considerar a los naturales como brutos animales y por lo tanto incapacitados para los eternos misterios de la fe».[72] Es el testimonio de lo que Mignolo ha llamado «pensamiento fronterizo débil».

Cuando De Fontenay reclama la necesidad de una «traducción», de una finura de la oreja, como manera de comprender el lenguaje de los animales, está precisamente remarcando eso que podríamos denominar la diferencia enunciativa entre los hombres y los animales, que sin duda es distinta de la diferencia babélica entre lenguas naturales. Tan distinta que la misma Fontenay se ve en la obligación de reconocer que para la comprensión de los animales se necesita una capacidad órfica que unos tienen y otros no. Esa misma barrera, esa distancia entre un discurso y un ladrido, es la que obliga a Cervantes a plantear hacia el final de su novela *El coloquio de los perros* que si Cipión y Berganza hablan es debido a que, en realidad, son personas humanas que han sufrido una tropelía ejercida por la bruja Camacha. Una de las necesidades que surgen siempre al hilo de la imposibilidad de hacer la experiencia de los animales, es la de construir toda una telenarrativa o telefilosofía, esto es, unas narraciones y unos discursos filosóficos que tratan de una forma u otra de «captar»

71. Fray Bartolomé de las Casas, *Obras completas 6. Apologética Historia Sumaria I*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 448.

72. Citado por Lewis Hanke, *La lucha española por la justicia en la conquista de América*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 105. La vers. ingl. era de 1949. Véase también Fernando Mires, *La colonización de las almas. Misión y conquista en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2006, p. 128.

al animal. En la tradición clásica, hay todo un campo «poético» o «literario» en el que el tema o los personajes son animales (recuérdese, solo a modo de ejemplo, las *fábulas* de Esopo, o el *Asno de oro* de Apuleyo), y todo un campo «filosófico» que lo describe y teoriza. Mas son eso, telediscursos.

El discurso derridiano sobre los animales, sobre la imposibilidad de distinguir neta y rigurosamente entre algunos aspectos que la tradición filosófica ha considerado como las bases esenciales que separan a los hombres del reino animal, se vuelve contradictorio, vacilante e inseguro, debido precisamente a lo que trata de borrar: la diferencia entre el hombre y los animales, la cual guía y determina las estrategias seguidas por Derrida en su deconstrucción. De hecho, como tendremos ocasión de comprobar de inmediato, la estrategia deconstructiva en relación con la tradición filosófica occidental que ha tratado la cuestión del animal (ahora en singular), oscila en función de las barreras ante las que se va encontrando en su análisis.

II

El pensamiento derridiano sobre los animales está guiado por una pasión que, como él se encarga de recordarnos, está presente en toda su obra, «la *pasión del animal*, *mi* pasión *del* animal, mi pasión del otro animal» (27),[73] y que ahora, en momentos difíciles para él (el «tañido fúnebre» del que habla Marie-Louise Mallet en su prefacio), se convierte en el tema central de una investigación. Una investigación que, fiel a los principios deconstructivos (si es que existe algo así), ataca, de un cierto modo, lo que parecen verdades naturales sin las cuales, por decirlo en términos de Spivak, parece que no podríamos vivir. Por ejemplo, las diferencias entre el hombre y el animal.

La tradición filosófica, desde Aristóteles a Lacan, pasando por Descartes, Kant, Heidegger y Levinas, parecen estar de acuerdo en el hecho de que el 1) animal está privado de lenguaje; 2) que no posee un «yo» y, por tanto, no posee capacidad deíctica; 3) que puede reaccionar pero no responder; 4) fingir pero no fingir que finge; 5) que no miente; 6) que no borra sus huellas; 7) y que es pobre en mundo, etc. Ello se hace no sin amparo, porque la mutación que estamos viviendo, en el cam-

73. Cursivas del autor.

po de las indagaciones sobre la genética y más allá, «debería obligarnos a perturbar a todos esos conceptos, a hacer algo más que problematizarlos» (40).

El primer movimiento derridiano que inicia la estrategia deconstructiva consiste en denunciar lo que podríamos llamar un error de marco: que al hablar de las diferencias entre el hombre y el animal se incurre en la falacia de considerar a todo ser vivo que no es un hombre como perteneciente a una única categoría y género. Se trata de un gesto que singulariza y homologa a toda una pluralidad de seres. Según las últimas estimaciones, hay en el planeta tierra en torno a los 30 millones de clases diferentes de animales y plantas. Este hecho agruparía dos obstáculos epistemológicos: la atracción de lo universal y el concepto esponja (por emplear una terminología propia de Bachelard).[74] Así, pues, la crítica «apuntará en primer lugar y todavía al empleo en singular de una noción tan general como "el Animal", como si todos los seres vivos no humanos pudieran reagruparse en el sentido común de este "lugar común", el Animal, sean cuales fueren las diferencias abisales y los límites estructurales» (50).

A este respecto, Derrida emplea un neologismo en el que una palabra singular deja resonar fonéticamente en francés el plural: «*l'animot*» (*animaux*), cuya traducción española, *animote*, no le hace ni le puede hacer justicia, excepto por la parte del sufijo «*mote*», del «*mot*»:[75] «¿Cómo acoger o liberar tantos *animotes* en

74. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objetive*, París, Librairie Philosophique, 1960. Trad. esp., *La formación del espíritu científico (contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

75. En relación con la traducción española del texto de Derrida, llevada a cabo por dos auténticas especialistas como Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez, que como es usual consiguen un trabajo espléndido, vale la pena hacer notar un detalle que haría las delicias de las teorías manipuladoras de la traducción (Lefevre, Derrida, etc.). Se trata de la traducción de la locución adverbial francesa «après coup» cuya equivalencia en español vendría a ser en su sentido más literal «después», o tal y como lo define *Le Littré*, «après que la chose est faite». La traducción reescribe la expresión a través de una unidad fraseológica como «a toro pasado». Allí donde Derrida dice «C'est seulement apres coup, et fort troublé que, à relire les titres de ces trois rencontres...» (p. 17 de la versión francesa), el español dice: «Fue solamente a toro pasado —y me sentí muy confuso— cuando, al releer los títulos de los tres encuentros...» (p. 17 de la versión española). Dado que la definición de «toro pasado» que da la RAE es la de «después de haber perdido o dejado

mí?» (53). Con ese neologismo se da a entender la necesidad de tener en cuenta una heterogeneidad irreducible en lo que a los animales se refiere, la cuestión de la palabra (*mot*), de la que según la tradición carecen los animales, la conveniencia de pensar la falta de lenguaje de una forma distinta a la privación.

Este movimiento que ataca un marco de pensamiento se ve acompañado por otro no menos importante: la constatación de que la definición de lo humano se ha desarrollado históricamente como diferencia respecto al animal, hecho éste que perfila la oposición binaria jerárquica contra la que Derrida se revuelve, la que se da precisamente entre el hombre y el animal. Y no tanto con el fin de revelar una homogeneidad como de sospechar de los supuestos atributos de lo humano y de la supuesta falta de atributos del animal. De hecho, Derrida pone de relieve que «no ha creído nunca en ninguna continuidad homogénea entre lo que *se* llama el hombre y lo que *él* denomina el animal [...] Eso sería algo [...] demasiado tonto» (46).[76] Se trata, más bien, de «pensar lo que se transforma en un límite cuando es abisal, cuando la frontera no forma una sola línea indivisible...» (47).

Siguiendo una pauta deconstructiva, el objetivo no es borrar los límites entre dos campos netamente separados, como por ejemplo no se trataba de borrar las diferencias empíricas entre el habla y la escritura en sus ensayos sobre Husserl, Platón, o Saussure, sino volver incierta y líquida la barra que separa los mencionados campos.

Ahora bien, tal y como puso de relieve Paul de Man, no es lo mismo lo que se declara en el plano teórico, que lo que se hace en el plano práctico. Derrida no quiere llegar hasta el punto de plantear una identidad entre el hombre y el animal, pero cuando se trata de la cuestión del «yo» y de la capacidad de hacer referencia a sí mismo, se inclina por una continuidad homogénea entre uno y otros.

---

pasar la oportunidad», salta a la vista la diferencia de sentido entre el francés y el español, pues haber perdido una oportunidad no se corresponde con el después de que algo haya sido hecho. A ello se suma que la expresión española tiene un origen claramente taurino, y llama la atención que esa connotación se haga presente en un libro escrito en defensa de los animales. Corre el toro por el texto de la traducción española, ausente en el texto francés.

76. La cursiva es del autor

III

Ello surge en el contexto de su acercamiento a Kant, para quien el animal no posee ni lenguaje ni entendimiento, a diferencia de los hombres. Derrida pone dos objeciones a este argumento kantiano. Por un lado, afirma que «no es seguro que esa autodeicticidad no esté funcionando, de múltiples formas evidentemente, en cualquier sistema genético [...] ¿Quién puede negar que los fenómenos de exhibición narcisista en la seducción o en la guerra sexual [...] no competen a una autodeíctica?» (115).

Por otro lado, se pregunta si podemos «conceder pura y simplemente al hombre [...] aquello de lo que se dice que el animal sin más estaría privado [...] Si la autoteleia automostrativa del *yo* [...] implicase el yo como otro diferente y tuviese que acoger dentro de sí alguna hetero-afección irreductible [...], entonces esa autonomía del yo no sería ni pura ni rigurosa, no podría dar lugar a una delimitación simple ni lineal entre el hombre y el animal» (116). Por tanto, según la lógica de su argumento, ni es seguro que los animales carezcan de capacidad deíctica, ni es seguro tampoco que los hombres la tengan. En ambos casos, se trata de establecer unas serias dudas en torno a la barra que separa a los hombres de los animales, creando una línea de continuidad.

Sin embargo, la disolución de los conceptos sigue caminos distintos según se trate de los animales o de los hombres. En el primer caso, va de suyo que resultaría muy difícil mantener que existe una capacidad deíctica auto-referencial al margen de una conciencia de identidad, al margen de un «yo», puesto que de lo que se trata en la auto-referencialidad es de decir yo como marca diferencial respecto a un tú según el conocido sistema de oposiciones. Cuando un dragón de Komodo macho se enfrenta a otro dragón de Komodo macho en esa abierta guerra sexual a la que se refiere Derrida, lo que resultaría difícil es afirmar que ambos estén haciendo un acto de auto-referencialidad de su «yo», y no un acto de violencia que tiene que ver, digámoslo de forma tópica, con una lucha instintiva por la supervivencia. Benveniste se cruza en medio del discurso derridiano, tiene una aparición fugaz y desaparece, y, sin embargo, su participación con relación a la cuestión del «yo» resulta fundamental.

En realidad, su aparición crea una fractura en el seno del discurso derridiano. Buena parte de la teoría de Benveniste queda resumida en esta afirmación perteneciente a su ensayo «De la

subjetividad en el lenguaje»: «Sostenemos que esta "subjetividad", póngase en fenomenología o en psicología, como se guste, no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. Es "ego" quien dice "ego"».[77] Dicho de otro modo: la subjetividad y la conciencia de identidad, o lo que es lo mismo, la capacidad auto-deíctica, dependen por entero del lenguaje. Así, cuando Derrida escribe al hilo de Benveniste que «...el que dice *yo* se muestra él mismo en el presente de su enunciación», parece no dar por sentado que ello es posible en virtud del lenguaje. El lingüista francés había dicho un poco antes: «Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de "ego"».[78]

Y desde este punto de vista hay que admitir que dado que el animal no dice «yo» según los términos del lenguaje natural, tampoco puede referirse a sí mismo, no al menos en los términos de una deixis auto-referencial lingüística. El dragón de Komodo, o mi perro, no dicen «yo» en la lucha sexual, sino que según todos los indicios hacen la experiencia libidinal de un enfrentamiento con fines ulteriores sexuales. Incluso si nos salimos del marco planteado por Benveniste en torno a la dependencia que tiene la subjetividad de la partícula lingüística «yo»,[79] debemos admitir el importante papel del lenguaje en la creación de una subjetividad, siquiera en el sentido de aquella «función de síntesis» que para Kant era el yo.

Es más, Benveniste también lo apunta, el «yo» es posible en virtud de una marca opositiva con un tú, lo que nos conduce directamente a la segunda cuestión. Hablar de marcas *grammi-*

77. Este ensayo «De la subjetividad en el lenguaje» se publicó en el libro de Émile Benveniste *Problemas de lingüística general* I, México, Siglo XXI, 1985 (12.ª ed.), pp. 180-181. El original francés se publicó en 1966.

78. *Ibid.*, p. 180.

79. Hago este comentario para hacerme eco de las críticas que esta teoría de Benveniste recibió prácticamente desde su aparición. Véase, por ejemplo, Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire: principes de sémantique linguistique*, París, Hermann, 1972; Dorrit Cohn, *Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1978; Teun A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammar: a Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, La Haya, Mouton, 1972. En la mayor parte de estos trabajos hubo un desplazamiento desde la consideración del pronombre «yo» como creador de la subjetividad a una concepción del mismo en tanto operador de la subjetividad.

ticas o de *huellas* (*trace*),[80] referirse a las diferencias que hacen posible el sistema lingüístico, lo que de forma compleja Derrida denomina *différance*, constituye la condición de posibilidad de la identidad lingüística y de identidad psicológica, por muy ficticia que ésta sea. En este sentido, lo que hace viable la existencia del yo es la marca espuria que sobre él deja el tú, el él o simplemente el Otro.

Por consiguiente, no es cierto que la autonomía del yo se vea perjudicada por el hecho de acoger dentro de sí alguna «hetero-afección irreducible» (116), es más bien lo contrario: el yo se solidifica gracias a dicha hetero-afección irreducible. El sujeto humano posee la identidad subjetiva en virtud de la alteridad, pero esto no supone poner en duda su capacidad deíctica auto-referencial, sino más bien subrayar sus características y sacar consecuencias de ello. De hecho, me pregunto si a este respecto el animote no ha obtenido ventaja sobre los humanos por el hecho de haberse deshecho de antemano de la ficción del yo. Buena parte de la filosofía budista y de sus prácticas meditativas apuntan precisamente en la dirección de un esfuerzo por desembarazarse del yo.

A esto se suma otro aspecto que parece necesario como mínimo delinearlo brevemente. Cuando en el inicio de este texto mencionaba el discurso de los españoles sobre los indios, recordaba la equiparación que éstos establecían entre los indios, las mujeres y los perros dado que ninguno de ellos y de ellas tenían alma. Mi pregunta es que si Spivak puso en entredicho la posibilidad de que los subalternos hablaran, ¿no será una barbaridad atribuir ese habla, y la capacidad de referencia auto-deíctica a los animales? Es claro que hablamos de aspectos distintos y de un sentido del «habla» en cualquier caso diferente, pero quizá valdría la pena señalar el doble silencio del animal, en cuanto subalterno real y en cuanto poseedor de un lenguaje que no se corresponde al de las lenguas naturales.

IV

Siguiendo su análisis de Kant y al hilo de la presencia del otro en el yo, Derrida se adentra un poco más en la cuestión de la

80. Tal y como hace Derrida por ejemplo en los ensayos sobre Saussure publicados en el libro *De la grammatologie*, *op. cit.*

guerra, y ahora quien se cruza en su camino es Adorno, del mismo modo que se ha cruzado previamente Benveniste, con resultados no del todo satisfactorios para su argumentación. A estas alturas espero haber puesto en evidencia que si Derrida anuncia en los inicios de su obra que su intención no es en absoluto sostener que exista una continuidad entre el hombre y el animal, su proceder va en la dirección contraria, arrojar una sombra de duda en torno a la oposición entre uno y otro. Y digo bien «una sombra de duda» por algo que después analizaré con cierto detenimiento, el lenguaje de Derrida a propósito del animote. Ahora, por ejemplo, introduce una incertidumbre respecto a la diferencia entre la guerra de los animales y la guerra de los hombres.

No solo es, como reconoce Kant, que «el hombre también estaría dispuesto, lo mismo que el animal salvaje, a emprender la guerra contra sus vecinos para afirmar su libertad incondicional» (117), es que, además, las funciones de estabilización y regularidad que están en la base de la sociedad humana, serían también pertinentes «para describir las sociedades así denominadas animales o salvajes» (118). Pero hay algo que Derrida parece olvidar y que Adorno pone encima de la mesa: la monstruosidad de las guerras humanas sin parangón en las guerras animales. Porque no parece fácil encontrar un solo caso de animales organizados con el fin de llevar a cabo un genocidio científico de otro grupo de animales u hombres, bajo el señuelo de la superioridad de la raza.

En el filme de Hitchcock, *The birds* (*Los pájaros*) (1963), el ataque de los animales contra los humanos provoca un efecto *unheimlich* precisamente por el hecho de que parecen actuar de forma coordinada e intencional con el fin de matar a los habitantes de la isla, algo que no se espera de los animales. Ante el primer ataque de una gaviota, Melanie Daniels, la protagonista del filme, pregunta visiblemente perturbada «What made it do that?», a lo que Mitch contesta «That's the damnedest thing I ever saw. It seemed to swoop at you deliberately». De hecho, la clave del terror de esa historia reside justo en que no hay ninguna hipótesis que pueda explicar ese comportamiento. Tanto es así que una de las especialistas en ornitología que aparece en el filme dice que es imposible que los pájaros puedan haber atacado a los humanos porque no tienen «sufficient intelligence to launch a massed attack. Their brainspans are not big enough

to...». No resulta sorprendente que esta ornitóloga acuse en el transcurso de su pequeño discurso a la humanidad de ser la única especie de hacer imposible e invivible la vida en este planeta.

Los humanos están sorprendidos por el hecho de que los pájaros estén haciendo lo que pensaban que era imposible que hicieran. De hecho, si Adorno ve acentos de crueldad virtual en la razón pura práctica de Kant es porque en ello se encuentra la matriz del deseo de dominar la naturaleza por medio de la ciencia y de la técnica y, *a fortiori*, la apropiación del hombre por el hombre. ¿Tendría sentido que esta reflexión de Adorno sobre la criminalidad y la crueldad del proyecto ético kantiano se aplicara al comportamiento de los animales?

No se trata de una reflexión baladí, la historia no para de darnos ejemplos de esas acciones en las que un grupo de humanos se organizan con el fin de acabar con otro grupo humano con la ayuda de una tecnología más o menos sofisticada, y excepto a Snoopy no he visto a ningún perro pilotar una avión y menos con el objetivo de tirar bombas sobre una población de hormigas. Frase ésta que parece extraída de algún poema surrealista de André Breton o TristanTzara. Quiero decir a la luz de este ejemplo que las oposiciones binarias a veces actúan de forma no metafísica, y que su disolución nos impide ver un hecho tan crucial como que en la diferencia entre los hombres y los animales en relación con su forma de hacer la guerra, se percibe la barbarie presente en la razón tecnológica.

Al margen de la crueldad presente en el acto de la caza de un animal por otro, y de la cual hombres y mujeres han de protegerse, la diferencia de la que estamos hablando permite apreciar que lo que llamamos animalidad, barbarie y monstruosidad se halla del lado de la razón humana, y no del lado del comportamiento animal. Derrida escribe: «Siempre se puede hablar de la animalada de los hombres, a veces de su bestialidad: no tiene ningún sentido, no hay derecho alguno a hablar de la animalada o de la bestialidad de un animal. Esto sería un antropomorfismo, el más característico» (81). ¿Pero esta afirmación, que suscribimos plenamente, no viene a sabotear el proyecto derridiano, que se escenificará un poco más adelante, de borrar las diferencias entre el hombre y los animales en cuanto a su manera de hacer la guerra? ¿No nos sugiere esto que la monstruosidad es desde el lado de lo humano lo que se opone a los animales? ¿No

nos preocupará que en esta diferencia surja, tal y como indicaron Adorno y Horkheimer, una potencia de la ética humana e ilustrada que, demasiado a menudo, se manifiesta y actualiza como barbarie?[81]

V

Esta alusión a la tecnología nos conduce directamente a esa otra tecnología que es el lenguaje, esta vez del lado de la diferencia que la tradición ha establecido entre la reacción y la respuesta como otra forma de separar el humano de los animales. En esta ocasión el interlocutor es Lacan. Dice esa tradición de filósofos y psicoanalistas que si, por ejemplo, le preguntas a un perro, a un calamar o a una garrapata, su opinión sobre el acuerdo del gobierno con el PNV respecto a los presupuestos del Estado de 2011, probablemente no responderá cosas como que Zapatero y colaboradores han roto la caja. Pero si, de repente, oye o huele la presencia de un extraño, es posible que reaccionen ladrando desenfrenadamente, soltando tinta o simplemente tratando de pasar desapercibidos. Es esa clase de experiencia empírica la que lleva a decir que los animales no responden, sino que reaccionan ante determinados estímulos.

Y es en este punto donde podemos fijar nuestra atención en la retórica empleada por Derrida, un recurso bien conocido por el sistema de la retórica clásica y que pertenece al campo de las llamadas «figuras de pensamiento». Se trata de la expresión de una duda, de una incertidumbre que deja abierta la posibilidad de elegir entre por lo menos dos designaciones diversívocas. Se le denomina en latín *dubitatio* y en griego *aporia*.[82] La relación del pensamiento derridiano con la aporía es, como sabemos, bien profunda. Pues bien, ya con relación a la capacidad de referencia auto-deíctica, Derrida no había afirmado que los animales la tuvieran, sino que, recordémoslo, «no es seguro que esa autodeicticidad no esté funcionando, de múltiples formas evidentes, en cualquier sistema genético en general» (115).

Esta muestra de inseguridad no se debe a algún factor de indecidibilidad «objetivo», como sucede tantas veces en los com-

81. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Valladolid, Trotta, 1994.

82. Véase Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, *op. cit.*

plejos textuales analizados por Derrida a lo largo de su obra, sino al hecho de que no se puede hacer la experiencia del animal, al hecho de que respecto al animal siempre será inevitable que seamos nosotros los humanos los que hablemos de ellos los animales. Ese «nosotros-los hombres» frente a los animales, con el que Derrida se muestra tan en desacuerdo y al que pretende poner en entredicho, no es sino una propiedad de todo discurso sobre los animales expresado en los términos de un lenguaje natural, filosófico, científico o literario. El problema se centra, en definitiva, en la barrera de la que habla el mono de Kafka, barrera que determina los movimientos de la «crítica» derridiana. Si Derrida asegura: «Una vez más, no se trata aquí de borrar toda diferencia entre lo que denominamos *reacción* y lo que denominamos *respuesta*» (150), ello es el resultado de no poder hacer la experiencia del animal, y de que lo que digamos respecto a esa caja negra es del orden de las hipótesis que no podrán jamás ser falsadas.[83]

Derrida escribe unas líneas más abajo: «Mi reserva afecta únicamente a la pureza, al rigor y a la indivisibilidad de la frontera que separa, ya entre "nosotros-los-hombres", la reacción de la respuesta» (150). Nótese que su reserva no se refiere en absoluto al campo de los animales, de los cuales nada dirá en lo que afecta a la oposición entre reacción y respuesta, sino al campo de los humanos. A este respecto, no hay discurso sobre los animales. Cuando Derrida manifiesta su inquietud 1) porque la lógica del inconsciente «debería impedirnos toda seguridad inmediata en la conciencia de la libertad que toda responsabilidad implica» (150) (que toda *respuesta* implica, pues); 2) porque la estructura de repetición presente en toda iterabilidad supone «cierta automaticidad de la reacción en toda respuesta» (150); 3) porque ello debería suponer «poner en duda toda responsabilidad, toda ética, toda decisión», estos tres enunciados se refieren única y exclusivamente al campo humano. En este sentido, el argumento de fondo de Derrida sería algo así como «¡ojo! No nos precipitemos a fundar la diferencia entre los humanos y los

83. Hablo de «falsación» en el sentido que le da a este término Karl L. Popper; en *The Logic of Scientific Discovery*, Londres, Hutchinson, 1958 (traducción de la versión original alemana de 1934, *Logik der Forschung*). Trad. esp., *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1962 (6.ª reimpresión en 1982).

animales en que los primeros responden libremente y los segundos reaccionan porque en lo que a los humanos se refiere hay un nivel de reacción en sus supuestas respuestas que no lo diferencian tanto de los animales».

En este punto el discurso de Derrida no tiene como objeto los animales, sino los hombres y las mujeres. ¿Y qué es lo que dice exactamente a este respecto? Lo que dice no hace sino reiterar un viejo principio psicoanalítico, que en todo sujeto opera un automatismo de repetición que lo ubica lejos de una libertad de elección.[84] Sin embargo, la «reaccionalidad» de la respuesta es solo posible porque los humanos responden, algo que Derrida no traduce al plano de los animales, no dice, por ejemplo, que en la reacción del animote hay un grado determinado de respuestidad. El objetivo es poner al descubierto un determinado grado de presencia de reacción en la respuesta, pero sin llegar a cuestionar en ningún paso que los humanos están respondiendo en otro grado. De ello se deduce que en cuanto a la diferencia entre los humanos y los animales, la oposición reacción/respuesta permanece intocada ya que la reacción del animal no se presenta jamás mezclada con un grado alto o bajo de respuesta.

Prueba de ello es que, al contrario de lo que ocurría en la deconstrucción de la oposición habla/escritura, que concluía con la idea de que la archiescritura era la condición de posibilidad tanto del habla como de la escritura, en este caso Derrida no dice en ningún momento, no puede decir por las razones expuestas, que la archireacción es la condición de posibilidad tanto de la reacción como de la respuesta. Por lo demás, sería muy discutible establecer una correspondencia simple entre una reacción y el automatismo de repetición.

Más aún: la reacción asociada a la respuesta de los humanos no sería como la reacción no asociada a la respuesta de los animales. ¿Y no resulta un tanto aventurado, por lo que podría suponer de disculpa, comprensión e incluso justificación, «dudar de la responsabilidad, de la decisión, del propio ser-ético» (151) de los sujetos humanos? Si el sujeto humano reacciona del mismo modo que se supone que reaccionan los animales, ¿no se le

84. El automatismo de repetición es introducido por Freud en «Más allá del principio del placer», y ampliamente comentado por Lacan en «El seminario sobre la carta robada», en *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1983 (10.ª ed.)

está atribuyendo un determinismo al automatismo de repetición que le otorga un papel de significado trascendental? Dado que el propio Derrida no está dispuesto a admitir este hecho, va de suyo que se ve en la obligación de dejar que esa oposición entre lo humano y lo animal siga y se mantenga. Difícil se ve cómo sera posible llevar a cabo desde tal acometida «una remodelación general de toda esa conceptualidad» (159).

VI

La forma en que la imposibilidad de hacer la experiencia del animal desorienta los escritos de Derrida, se vuelve a poner de relieve cuando afronta otro de los núcleos sobre los que descansa la tradicional diferencia filosófica entre los hombres y los animales, también expuesta por Lacan: mientras los hombres pueden fingir que fingen, los animales limitan su capacidad al fingimiento. Los delfines, por ejemplo, pueden fingir una capa intraspasable removiendo el cieno que obligue a unos peces a saltar por encima de ese muro, pero no podrían hacer como que no van a crear esa capa intraspasable con el fin de hacerlo. Un perro no finge que está fingiendo tener hambre. Las palabras de Lacan a las que Derrida se refiere son las siguientes: «...un animal no finge fingir. No produce huellas cuyo engaño consistiría en hacerse pasar por falsas siendo las verdaderas, es decir las que darían la buena pista. Como tampoco borra sus huellas...».[85] Son dos por lo menos las diferencias que Lacan percibe entre el sujeto y los animales: el primero puede fingir que finge, los segundos solo pueden fingir; el primero es capaz de borrar sus huellas; los segundos, no.

Ante este argumento lacaniano, Derrida repite el gesto de cautela: «mi preocupación no es en primer lugar objetar frontalmente la lógica de ese discurso...» (158). De nuevo insiste en que no busca oponer nada a esta distribución de funciones entre el hombre y los animales, sino problematizar la «fragilidad lógica» de esas oposiciones. Sin embargo, en esta ocasión Derrida sí pone una objeción frontal a esta lógica, pues sostiene que:

85. Jacques Lacan, «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano», en *Escritos 1*, México, Siglo XXI Editores, 1983 (10.ª ed.), p. 319. Los escritos fueron publicados en su versión original francesa en 1966.

> *Aunque es imposible proporcionar aquí un criterio*, se podría concluir que todo fingimiento del fingimiento sigue siendo un simple fingimiento [...] o bien por el contrario, y de la misma manera, que todo fingimiento, por simple que sea, se repite y se plantea de manera indecible, en su posibilidad, como fingimiento de fingimiento. Como lo precisaré dentro de un momento, una sintomatología [...] puede y debe concluir la posibilidad, para todo fingimiento, de ser un fingimiento de fingimiento y para todo fingimiento de fingimiento de ser un simple fingimiento (160).[86]

En resumen: que sea fingimiento o fingimiento del fingimiento todo es en última instancia fingimiento o fingimiento del fingimiento, y en lo que se refiere a la interpretación del mismo (a la «sintomatología», dice Derrida), siempre cabe la posibilidad de que lo que tomamos por un fingimiento sea un fingimiento del fingimiento y viceversa. Sin embargo, el desplazamiento operado por Derrida desde lo onomasiológico propuesto por Lacan (pues éste habla desde la perspectiva de la producción de un sujeto o del Otro) a lo semasiológico plantea toda una serie de dudas. Una por lo menos: que en la interpretación de un acto no pueda yo estar seguro de si se trata de un fingimiento o de un fingimiento de un fingimiento, es posible, ya que todo signo puede en su condición de posibilidad ser falso, aunque éste no suela ser el caso cuando se trata de los gestos de una vaca, de una chimpancé o de un gusano de la seda.

Pero Lacan no habla de eso, sino de la diferencia entre fingir algo o tomar como objeto el fingimiento mismo, propiedad ésta del movimiento de todo Significante (el «engaño de la palabra» al que se refiere el psicoanalista francés). Quiero decir que aunque el fingimiento y el fingimiento del fingimiento son fingimientos, el primero se refiere al objeto y el segundo al fingimiento mismo. No es lo mismo fingir un orgasmo que fingir que se finge tener un orgasmo. En el primer caso, no se tiene un orgasmo, en el segundo se tiene, y la diferencia como todos sabemos es bien importante en la vida cotidiana. Y más importante resulta en cuanto a que el fingimiento del fingimiento toma como objeto el fingimiento mismo. Confundirlos sería como decir que un discurso lingüístico y otro metalingüístico son ambos actos de lenguaje, lo cual es cierto, con la salvedad de que se sitúan en dife-

86. La cursiva es mía.

rentes niveles de reflexividad. No es gratuito que Derrida comience sus objeciones con la frase: *es imposible proporcionar aquí un criterio*. Si la «fragilidad lógica» de la que habla Derrida se limita a un rasgo lateral que en nada modifica una oposición, se comprende y no se comprende el trabajo de Derrida. La mención de la falta de criterio es otra alusión a lo que aquí venimos llamando «imposibilidad de hacer la experiencia del animal».

VII

Esa desatención a la diferencia entre un acto y su reflexividad está en la base de la objeción que Derrida presenta a la tesis de que el animote no borra sus huellas a diferencia de los humanos. La razón de su desacuerdo con Lacan es la siguiente: «la estructura de la huella supone que trazar viene a ser borrar una huella (siempre presente-ausente) tanto como imprimirla» (161). ¿Por qué Derrida dice esto? Si volviéramos a leer textos como *La voz y el fenómeno*, «Lingüística y gramatología» o «La farmacia de Platón»,[87] comprobaríamos que todo signo oral o escrito se mueve dentro de una estructura de repetición, hasta el punto de que no puede haber signo que se dé solo una vez. Dado que toda repetición implica tanto presentar algo de nuevo como imprimirle un determinado grado de transformación (recuérdese otra vez la narración borgiana «Pierre Menard, autor del Quijote»), Derrida puede decir que el acto de producir un signo comporta va una borradura. Y teniendo en cuenta que la repetición preserva siempre algo del signo o huella repetidos, se puede plantear al mismo tiempo que «pertenece a la estructura de la huella que no esté en poder de nadie borrarla ni, sobre todo, "juzgar" acerca de su borradura» (163). Nos encontramos, pues, ante la paradoja de que producir un signo es a la vez borrarlo y renunciar a borrarlo.

Ahora bien, un análisis cuidadoso revela que Lacan y Derrida están hablando de hechos diferentes. Producir un signo de forma voluntaria o involuntaria supone, como bien señala Derrida, borrarlo en parte y renunciar a borrarlo. Y eso, sin duda, sucede tanto en el caso del humano como en el del animote. Pero este hecho se refiere única y exclusivamente a la acción de emitir un signo, no a lo que sucede después de emitirlo. Tras la emisión (borramiento), el

87. Jacques Derrida, *La voix et le phénomene*, *op. cit.*; *De la grammatologie*, *op. cit.*; *La dissémination*, *op. cit.*

hombre puede borrar sus huellas (aunque no pueda del todo), es decir, puede tomar sus huellas como objeto de reflexión y acción, mientras que en el caso del animote no se toma las huellas como objeto de reflexión y acción. Dicho de otra manera: hombre y animotes pueden emitir signos en el doble acto de borrarlo y renunciar a su borradura, pero solo el hombre parece estar en disposición de llevar a cabo la acción de una borradura en segundo grado.

VIII

No voy a detenerme en la deconstrucción a que Derrida somete la tesis heideggeriana según la que el animal es pobre en mundo y no lo posee *en cuanto tal*, a diferencia del hombre que «tiene» mundo y lo tiene *en cuanto tal*. Se trata de un capítulo aparte en el que Derrida hace todo un homenaje a Heidegger y a su extraordinario libro *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*.[88] En su deconstrucción se ve en la necesidad de señalar los refuerzos de un planteamiento que al decir que el animal es pobre en mundo se encarga rápidamente de manifestar que esa pobreza no es ninguna clase de «menos» o de inferioridad. De hecho, tampoco Derrida tiene tiempo de hacerlo y casi se limita a señalar la necesidad de desmontar y «desmultiplicar» (189) la oposición rígida entre tener y no tener, entre tener el mundo en cuanto tal y no tenerlo en cuanto tal: «...habría que terminar saliendo de esa oposición, la cual es absolutamente estructurante dentro de toda filosofía...» (184).

Todos los movimientos realizados por Derrida pueden condensarse en estos dos movimientos: por una parte, podemos poner en cuestión el hecho de negarles a los animales determinados poderes y capacidades; por otra parte, podemos sospechar que la atribución de dichos poderes y dichas capacidades a los humanos dista mucho de ser clara y nítida. Sin embargo, el análisis que hemos hecho de la silogística derridiana desde una crítica como sabotaje ha demostrado que su discurso, al igual que el de la tradición filosófica de la que pretende desmarcarse, está presidido por una *dubitatio* y una lateralidad en las críticas que hunden sus raíces en lo que hemos denominado la imposibilidad de hacer la experiencia del animal.

88. Se trata de un curso que Heidegger dio en Friburgo en 1929-1930. *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*, Madrid, Alianza Editorial, 2007. La versión alemana en Frankfurt es de 1983.

Al decir esto no trato en absoluto de establecer una jerarquía en la que brille la potencia humana frente a la inoperancia de los animales, sino de establecer que todo discurso filosófico, científico o literario sobre los animales, incluido el de Derrida, permanece infinitamente alejado de los animales. Se podría decir que en su ausencia de logos, los animales son ya un sabotaje del logocentrismo de forma semejante a como lo figural en la pintura era, según Lyotard, una deconstrucción de la dimensión verbal. Y ello no es ninguna clase de minusvaloración, sino otra manera de ser o estar, pobremente quizá (no lo sé), en el mundo.

Tal imposibilidad de hacer la experiencia del animal crea, además, un conflicto a la hora de interpretar las acciones de los animales: Kant priva a los animales de lenguaje y de capacidad de referencia auto-deíctica, mientras que Derrida le confiere uno y otra. ¿No son éstos, los dos, unos gestos antropocéntricos, demasiado antropocéntricos? ¿No es, asimismo, demasiado antropocéntrico el hecho de intentar quitarle al hombre la capacidad de referencia autodeíctica pura? En cualquier caso ¿quién podrá verificar si en la danza sexual o guerrera el animal está en realidad haciendo uso de la referencia autodeíctica o cediendo a un mecanismo instintivo del que no es, en realidad, consciente o del que no es consciente a la manera como entendemos el «ser consciente» en nuestra tradición filosófica, incluido el psicoanálisis?

IX

Podría preguntarse: ¿no entra en conflicto este planteamiento según el que no es posible hacer la experiencia de los animales con la idea formulada por Deleuze y Guattari en torno al «devenir animal» de un individuo? La respuesta a esta pregunta es que no, y la razón de esta negativa la vamos a ver de inmediato. El «devenir animal», como el «devenir homosexual» o el «devenir x», es una acción referida esencialmente al «sujeto» con el fin de que no se detenga, de que no recobre el yo y, como escriben Deleuze y Guattari, vaya todavía más lejos.[89] Se trata de una estrategia para conseguir un cuerpo sin órganos (un CsO), algo que nunca se consigue plenamente, pero en el que de alguna manera ya estamos. De hecho, el CsO, «es lo que queda cuando se ha suprimido todo.

89. G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 157.

Y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significancias y de subjetividades».[90]

Es por esta razón que el devenir-animal no consiste en devenir «"realmente animal"», sino en devenir un sí mismo[91] en el bien entendido de que el hombre y el animal no son pensados como entidades acabadas que podrían o no convertirse las unas en las otras, sino a partir del esquema de lo que ellos denominan «analogía de proporcionalidad».[92] Lo que esta clase de analogía nos ofrece es la posibilidad de pensar la relación entre el hombre y el animal a partir de una equivalencia de relaciones en la que se miden las correspondencias entre diferentes cuerpos sin tomar como punto de referencia a ninguno de ellos. Como se comprenderá a tenor de este planteamiento, el «devenir-animal» no tiene nada que ver con la posibilidad de «hacer la experiencia del animal» desde el lugar de su enunciación. Deleuze y Guattari no hablan sino de las experiencias de un cuerpo propio en relación con otro cuerpo. El análisis del filme *Willard* (Daniel Mann, 1972) nos lo ilustra con claridad. Lo que le ocurre a Willard no es que se convierta en ratón, sino que desarrolla lo que en él mismo hay de características de ratón, características que minan «las grandes potencias molares, familia, profesión, conyugalidad».[93]

Sin embargo, la analogía de proporcionalidad no supone en absoluto hacer la experiencia del animal y desde el lugar del animal en el sentido que le venimos dando a lo largo de este ensayo a los términos «experiencia» y «enunciación». De hecho, Deleuze y Guattari señalan la imposibilidad de convertirse «realmente» en animal. Aunque este planteamiento de los dos filósofos y activistas franceses converja en cierto punto con el de Derrida, para quien, como hemos visto, los atributos del hombre y de los animales transitan de un lado a otro de la barra, siguen siendo discursos hechos desde la exterioridad del animal en tanto lugar corporal alejado del cuerpo de los hombres y mujeres.

Ahí está mi perro a quien miro mientras escribo estas líneas, agacha su cabeza y me quedo a dos velas sin saber qué quiere decir y si quiere decir algo, por muy cercano que lo sienta, por mucho que sus caricias resuenen dentro de mí como el eco de un mar en calma.

90. *Ibíd.*, p. 157.
91. *Ibíd.*, p. 244.
92. *Ibíd.*, p. 243.
93. *Ibíd.*, p. 240.

CAPÍTULO 3

EL LECTOR DESOBEDIENTE

1. Vértigo o Bustrófedon

Si el apartado anterior tenía la intención de poner en funcionamiento un sabotaje *activo* aplicado a la modalidad ensayística-tética, en éste comienza la serie de las cartografías de aquellos sabotajes llevados a cabo por textos de diferente orden semiótico: el texto fílmico (Hitchcock) y el texto narrativo (Cervantes). Además de ello, se pretende desarrollar aquí uno de los principios de la crítica como sabotaje, aquél según el que la técnica del boicot de un texto recuerda aquella posición que dentro de la lógica del capitalismo considera la fuerza del trabajo como una mercancía con la que el trabajador puede negociar. De hecho, tal «negociación» constituye uno de los pilares sobre el que descansa la práctica del sabotaje en el plano de la acción obrera. A mala paga, mal trabajo, rezaba esa practica conocida como «go canny».[1] Digamos que la lección que la crítica como sabotaje aprende de ese activismo histórico es la no necesidad de colaborar con los límites que marca un texto, o mejor dicho, la negativa a estar de acuerdo con el modelo de mundo y el silogismo que presenta. Sería posible formular, desde esta óptica, una nueva figura de lector o espectador: la del lector «desobediente».

Es bien sabido que dentro de la teoría del lenguaje, de la teoría literaria y de la semiótica en general, se han producido bastantes argumentos en torno a la «cooperación» de un intérprete y un texto. Baste recordar a este respecto que Paul Grice intro-

1. Émile Pouget, *El sabotaje*, *op. cit.*

dujo un conjunto de reglas que constituyen la base de un «principio cooperativo» (*Cooperative Principle*) en lo que a la conversación se refiere. Se trata de las conocidas «máximas de la conversación» analizadas en términos de cantidad (no des más información de la requerida), cualidad (no digas falsedades), relación (sé relevante), y manera (evita la oscuridad, la ambigüedad, etc.).[2] Dejando de lado, aunque sin ignorar, el trasfondo «moral» de este planteamiento, llama la atención ese momento del ensayo de Grice en el que éste se propone generalizar ese principio «to allow for such general purposes as influencing or directing the actions of others» («con el fin de que tales propósitos generales influencien o dirijan las acciones de los otros»).[3] Desde la óptica que aquí hemos introducido, resulta especialmente relevante esa alusión a la dirección de las acciones de los otros, sobre todo porque de lo que se trata es justamente de no dejarse dirigir.

Algunos de los autores pertenecientes a la llamada «estética de la recepción» han aplicado ese «principio cooperativo» a la interpretación de los textos en general y de los literarios en particular. Así, por ejemplo, Umberto Eco reclamaba la necesidad en que se encuentra una teoría textual de hallar un «conjunto de reglas pragmáticas que establezcan cómo y en qué condiciones el destinatario se encuentra cotextualmente autorizado a colaborar en la actualización de lo que solo puede existir realmente en el cotexto».[4] Tales reglas están presididas por el hecho, dirá Eco, de que un texto incluye y prevé en su propio mecanismo generativo sus posibilidades interpretativas. De este modo, producir un texto supone aplicar una estrategia «que incluye las previsiones de los movimientos del otro».[5]

Que Eco compare esa estrategia textual a la estrategia militar, aun tratándose de una metáfora, parece altamente significativo porque, se quiera o no, se está ofreciendo una visión de la relación entre autor, texto y lector, en términos de guerra. Y no anda para nada descaminado el semiótico italiano al mencionar a Wellington y a Napoleón, e incluso el ajedrez, pues al proponer que llame-

2. Paul Grice, «Logic and conversation», en *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1989 [1967], pp. 22-40.
3. *Ibid.*, p. 28.
4. Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen, 1981 [1979], p. 32.
5. *Ibid.*, p. 79.

mos «Lector Modelo» a ese lector capaz de cooperar en la actualización textual,[6] está hablando de ese lector que cede a la fuerza de imposición de un texto, bien entendido que el lector modelo no es una realidad empírica sino una estrategia textual.

Naturalmente, una crítica como sabotaje podría asumir esta propuesta a condición de señalar la posibilidad de que una vez actualizada la estrategia interpretativa del texto, acabara con ella mediante un acto de boicot textual, y en este punto fallamos a favor de Derrida en contraposición a Eco.

Una orientación semejante había tenido la teoría de Wolfgang Iser, quien por los mismos años de finales de los setenta, había introducido una figura de control textual. A pesar de reconocer que un texto estético está lleno de agujeros e indeterminaciones que el lector debe rellenar, había rápidamente señalado que tal relleno no se presta al libertinaje del lector. Todo texto acarrea en un su propia configuración textual un «lector implícito» que no alude tanto al lector real, como a «la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores».[7] Podemos comprobar con relativa facilidad que entre el «lector modelo» de Eco y el «lector implícito» de Iser no hay mucha diferencia. Como mínimo, coinciden en señalar que un texto comporta el control de los movimientos del lector, control que constituye el objetivo esencial de la crítica como sabotaje, pero no para detenerse en él, sino precisamente para desmontarlo y boicotearlo. Una crítica como sabotaje presupone, por consiguiente, un lector malo o desobediente que no acepta ni lectores implícitos ni modelos. Esta clase de lector lleva a cabo lo que aquí se denomina «lectura boustrofedónica», otro sinónimo del sabotaje.

Quizá sea cierto que «jamás ningún texto se ha escrito para ser sometido a una interpretación filológica, ni tampoco a una interpretación histórica» y que «el lector es el primer destinatario de la obra literaria».[8] Quizá sea cierto también que un filme «incluso antes de ser visto, se da a ver: por el hecho mismo de asomarse a la pantalla, presupone la existencia de alguien a quien dirigirse, al mismo tiempo que traza sus caracteres; al presentar-

6. *Ibid.*, p. 80.

7. Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987 [1975], p. 64.

8. Hans Robert Jauss, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en VV.AA., *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971 [1967], p. 68.

se, se construye un interlocutor ideal al que pide colaboración y disponibilidad».[9] Quizá sea cierto y quizá no. Sería necesario interrogar a la figura decididamente retórica del destinador (si hay un destinatario «lector» y un destinatario «espectador» es porque ha habido alguien o algo que se ha hecho cargo del envío) para descubrir, caso de que esto fuera posible, el destino del envío y, sobre todo, saber si éste llega o no a su destinatario previsto y prefigurado.[10] De cualquier manera, insisto, la crítica como sabotaje propone que el lector y/o espectador no se muestre en disposición de colaborar con el texto, que se niegue a hacerlo.

En cualquier caso, es necesario establecer una diferencia que no por obvia es menos importante: leer una novela o mirar un filme son actividades que no tienen nada que ver con la crítica o el análisis de un texto literario o fílmico. Sin duda, leer la novela o mirar el filme pueden considerarse, en determinadas situaciones, pasos previos anteriores al análisis, pero ahí acaba toda relación posible entre ambos quehaceres. Que un texto haya sido escrito, en primer lugar, para el lector, no significa que un filólogo deba querer ser un lector. Al analista o filólogo no debería importarle lo más mínimo que un texto no haya sido escrito o filmado para él. Por lo demás, tampoco las sátiras de Góngora contra Quevedo fueron escritas para los lectores del siglo XX, ni siquiera para los que en el mismo siglo XVII estaban fuera del círculo de sus rencillas.

Al leer una novela o al contemplar un filme podrán darse diferentes grados de juego, actividad o pasividad por parte del lector y/o espectador en relación con el texto. Pero lo que los diferencia definitivamente, y marca un abismo insalvable entre ambos momentos, es que el análisis entra dentro de una cadena textual —en la que el texto analizado no es sino un anillo más de la cadena— caracterizada por una hipertextualidad, es decir, por la necesidad de proyectar sobre el objeto de reflexión un conjunto de textos hilvanados y entrelazados en una escritura que, mal o bien, conocemos con el nombre de «escritura crítica». De ello se deduce que en relación con la crítica, no puede hablarse sino de actividad o activismo: tanto el análisis enfrentado a una nove-

9. Francesco Casetti, *El filme y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989 [1980], p. 13.

10. Tal y como hace Jacques Derrida en «Le facteur de la verité», *La carte postal*, París, Flammarion, 1980.

la, como el análisis encarado con una imagen fílmica, implican de forma obligada una actitud activa y productiva. En cambio, la lectura o la mirada se caracterizan por ceder al empuje lineal (y enfatizo esta palabra por su importancia) del texto que las posiciona en un lugar determinado como «fuera de la cadena textual» (dejo de lado las connotaciones lacanianas que podrían atisbarse en esta expresión), de modo que ni la lectura ni la mirada necesitan proyectar textos sobre su objeto ni, es evidente, componer ese todo fragmentario en un acto de escritura.

Por supuesto que una crítica puede dedicarse a reconstruir lo que sucedió en el proceso de lectura, o incluso a hacerse pasar por el lector primero de una obra, pero siempre se reservará la posibilidad de sabotear esa reconstrucción y su causa. El Barthes de *S/Z*, la Marie-Claire Ropars de *Le texte divisée*, el Derrida de *Droit de regards*, el De Man de *Allegories of Reading* (y son solo unos pocos ejemplos) no son ni «lectores implícitos», ni «lectores modelos», ni «archilectores» de Balzac, Duras, Plissart o Rousseau. Son críticos que, de una forma u otra, no han cedido al empuje lineal-referencial de sus textos estudiados y han acabado inscribiéndose en la dinámica hipertextual de la escritura. A estas alturas, no es en absoluto arriesgado considerar que, en algunos casos a su pesar, se han convertido en lectores «malos»[11] que han ejercido una violencia sobre los autores analizados. Queda claro que no todas las formas de «violencia» textual adoptan la misma estrategia; muchas de ellas se presentan precisamente negando dicha «violencia» y esgrimiendo el argumento de que su cometido consiste en reconstruir el texto y su coherencia. Una tarea de la crítica debería ser, a mi juicio, el estudio de los distintos tipos de «violencia textual».

Quien lee un libro tumbado en una cama, al igual que el Marcel de *Por el camino de Swann*, o quien mira *The Silence of the Lambs* arrellanado en el butacón del cine o en el sofá de su casa, lee y mira sintiéndose atrapado en el flujo de una historia que le encanta, siendo cuerpo con el texto; sin embargo, y aunque esto

11. Escribo «lectores *malos*» y no «malos lectores» porque no estoy hablando del problema de la obligada «mala interpretación» a la que se refiere, entre otros, Harold Bloom en *A Map of Misreading*, Oxford, Oxford University Press, 1975, sino de una cuestión que abarca la anterior: hay lectores «malos» en el mismo sentido en que se habla de chicos «malos», lectores-críticos que en su relación con el texto se ven forzados por éste y lo fuerzan.

sea inverificable, nunca lee o mira al tiempo que trata de descubrir si la lectura o la mirada son posibles. Por su parte, y a diferencia de lo que sucede en el plano de la lectura o de la mirada, toda crítica desarrolla explícita o implícitamente un discurso meta-crítico. Y más aún: puede llegar a encontrar en el propio texto analizado ese componente meta-crítico o meta-teórico del que se está hablando. Así, por ejemplo, De Man escribía a propósito de Rousseau: «Un texto como la *Profession de foi* puede llamarse literalmente "ilegible", en el sentido de que induce a un conjunto de afirmaciones que se excluyen radicalmente unas a otras. Tampoco son estas afirmaciones meras constataciones neutrales; son exhortaciones performativas que exigen el pasaje de la mera enunciación a la acción. Nos obligan a elegir, al mismo tiempo que destruyen los fundamentos de cualquier elección. Cuentan la alegoría de una decisión judicial que no puede ser ni juiciosa ni justa [...] De ahí se ve que la imposibilidad de leer no debe tomarse muy a la ligera».[12] Extraigo dos detalles de este pasaje: en primer lugar, vemos que De Man dice del texto y en el texto que éste narra la imposibilidad de su lectura; y en segundo lugar, nos advierte que la estructura que conduce a la «ilegibilidad» no es algo neutral, sino una exhortación performativa, de la que es consecuencia el discurso crítico. Estos dos detalles bastan para demostrar que la complejidad y sofisticación presentes en el discurso crítico poco o nada tienen que ver con la lectura o la mirada entendidas como actividades de recepción.

El problema de las diferentes ramificaciones del término «lectura» es más grave de lo que pueda parecer a primera vista, pues lo que está en juego a propósito de la escritura crítica, aparte de su misma posibilidad —ya puesta en tela de juicio—, es la relación entre la lectura y las fronteras institucionales, en el sentido jurídico del término. ¿qué puedo leer? ¿qué puedo mirar? ¿estoy obligado a leer o a mirar en una dirección determinada, por ejemplo según la batuta que traza el marco de la imagen? Cuando la cámara del filme de Hitchcock, *Vértigo* (1957), me conduce hasta un primer plano del bucle rubio de la falsa Madeleine y, luego, hasta un primer plano de un bucle semejante en el cuadro del museo que representa la figura de Carlotta Valdés, ¿qué es lo que

12. Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, *op. cit.*, p. 280.

puedo mirar?, ¿qué es lo que debo mirar? Parafraseando a Derrida, podemos responder que la imagen me concede el derecho de apropiarme con la mirada de aquello que muestra, pero al mismo tiempo se guarda para sí misma la autoridad (el marco), el derecho de concederme lo que puedo y lo que no puedo mirar.[13]

Aunque la navaja que secciona el ojo en *Le chien andalou* de Buñuel puede significar, entre otras cosas, el acto de cegar el ojo del espectador y sustituirlo «por el ojo (invisible) del objetivo de la cámara», de modo que «un filme no solo decide qué podemos ver sino en qué momento y desde dónde»,[14] queda en pie la siguiente pregunta: ¿puedo negarme a que la navaja alcance mi ojo y a que mi mirada siga la lógica impuesta por el filme?, ¿debo, a partir de ese momento, y por razones institucionales, forzar la navaja para que lo que corte no sea el ojo, sino el plano y el sentido? Tanto en un caso como en otro, el análisis procede por analogías, solo que en el segundo se arroga la capacidad de comportarse negativamente en relación con la autoridad de la imagen. E incluso, si la navaja ha alcanzado uno de mis ojos (en *Le chien andalou* es un ojo el que resulta afectado, no los dos), ¿debo abrir el otro ojo que me queda para ver más o de otra forma?, ¿puedo sustituir el análisis lineal por un análisis oblicuo, quebrado o en anagrama?

Estas palabras de Peter Brunette y David Wills vinculan el problema de la linealidad, tal y como se está planteando en este ensayo, a la noción de «velocidad», que representa la otra cara de la moneda del análisis del texto fílmico (yo diría, más bien, de cualquier tipo de texto): «La tecnología precisa de la cámara —quizá la definición de tecnología tal y como nosotros la entendemos— reside en su velocidad; la velocidad de la exposición, el proceso de reproducción, etc. Sin embargo, la ideología del avance tecnológico ha reducido la velocidad a las nociones de orden lineal que privilegian la direccionalidad, nociones de las que cualquier idea de oblicuidad está excluida».[15] Curiosamente, fue Guillermo Ca-

13. Jacques Derrida y Marie-F. Plissar, *Droit de regard*, Paris, Minuit, 1988, p. 24.

14. Jenaro Talens, *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 61.

15. Reproduzco el texto original inglés: «The precise technology of the camera —perhaps the very definition of technology as we understand it— resides in its speed; the speed of the shutter, the reproduction process, and so on. Yet the ideology of technological advance has reduced speed to notions

brera Infante quien a través de Chesterton y los surrealistas estableció una correlación entre la velocidad, *Vértigo*, el vértigo y el mecanismo cinematográfico en general: «Dice Chesterton: "No he visto nunca una película en que el movimiento no fuera tan rápido que no llegara a producir una verdadera sensación de vértigo". Hitchcock, al adoptar el título, ¿asume la condición vertiginosa del cine? ¿No ha dicho alguien que el amor es una pasión vertiginosa? Creo que fueron los surrealistas quienes dijeron que la violación era el amor de la velocidad».[16]

Si respondiéramos afirmativamente a la pregunta de si Hitchcock asume la condición vertiginosa del cine, eso no querría decir que el crítico, a su vez, debiera necesariamente mimetizar la actitud de Hitchcock. ¿Qué poderosa razón existe para que el crítico se plantee identificarse con el autor? De hecho, el propio Cabrera Infante detiene el fotograma que muestra el exterior de la librería *Argosy* para sumergirse en un diccionario inglés y hacer una labor de etimólogo.[17] Sobre la horizontalidad de una línea —Scottie y Midge entrando en la librería, Pop Liebl contando la historia de Carlotta y, a continuación, Scottie y Midge de nuevo en la calle antes de subir al coche— vierte la verticalidad de una quebrada que va del diccionario inglés a los adjetivos con que Pop Liebl califica a Carlotta y de aquí a un viejo sajón y a la Snorri Sturluson que tanto le agradaba a Borges. Claro está que también podemos contestar negativamente a la pregunta de si Hitchcock asume la condición vertiginosa del cine, si por «vertiginosa» entendemos, como Cabrera Infante y Chesterton, la linealidad a través de la que se suceden, imperceptible y rápidamente, los fotogramas de un filme. Tal y como voy a defender aquí, *Vértigo* es precisamente un texto que sabotea esa linealidad-vértigo sustituyéndola (empleemos momentáneamente esta palabra) por un bustrófedon-vértigo.

Con cuidado podría argumentarse que *Vértigo* sabotea (con todo lo que esta palabra implica) la velocidad lineal, porque a su

of linear ordering that privilege directness, notions from which any idea of obliqueness is excluded» (la traducción es mía). En Pierre Brunette y David Wills, *Screen/Play (Derrida and Film Theory)*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 136.

16. Guillermo Cabrera Infante, *Arcadia todas las noches*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 78.

17. *Ibíd.*, p. 79.

modo advierte que «la imagen de la línea, en cualquier región de los términos narrativos en que es empleada, tiende a ser logocéntrica, monológica», y que «el modelo de la línea es una parte poderosa de la terminología metafísica tradicional».[18] Mas a un texto-bustrófedon debe corresponderle una lectura-bustrófedon. El *Bustrófedon*, antes de ser el personaje de *Tres tristes tigres* del citado Cabrera Infante, era el nombre que en el antiguo Egipto se le daba al tipo de escritura jeroglífica cuando ésta, con sus pictogramas, fonogramas y determinativos, se podía leer de izquierda a derecha.

Aquí, atendiendo a la significación primitiva de la palabra «bustrófedon», literalmente «como el buey que va y viene cuando el labrador le obliga a hacer surcos»,[19] y frente a la lectura lineal propiciada por la lógica del artefacto grafológico o visual, reservaremos el nombre de lectura «bustrofedónica» o «lectura-bustrófedon» a un tipo de lectura que no secunda —ella, la del metatexto— la pauta de la línea ni la de la reconstrucción de la línea (la del objeto artístico), sino que sigue un desorden taxonómico, practica un movimiento que vierte y revierte constantemente entre la multiplicidad de caminos del texto compuesta por heterosemas y heterografos, y es solidaria de la idea según la que un texto no tiene ni principio ni final; al contrario: un texto está regido por «el principio de las entradas múltiples».[20] Scottie, John Ferguson, es en el esquema que presento, el primer buey que va y viene, que hace y recibe surcos, pero sobre todo el que rompe la línea.

Eljamos una entrada modesta, presentemos el motivo de la forma más ingenua y simple posible: en *Vértigo* todo el mundo cuenta historias que parecen ser ficticias en el sentido de que no se ajustan a la realidad. Es decir, en *Vértigo* todo el mundo voluntaria o involuntariamente finge, hace «como si...». Gavin Elster hace como si estuviera convencido de que su mujer está poseída por alguien del pasado y, de hecho, es la historia que cuenta y representa en varias ocasiones ante Scottie y, más tarde, ante la

18. J. Hillis Miller, *Ariadne's Thread. Story Lines*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992, p. 18. En este libro, encontrara el lector una fuerte crítica de la linealidad en el campo de la narrativa.

19. G. Jean, *La escritura, archivo de la memoria*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 29.

20. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka (pour une littérature mineure)*, París, Minuit, 1975, p. 7.

justicia. Madeleine Elster hace como si fuera la mujer de Gavin y como si realmente estuviera poseída por algo o alguien del pasado que le hace aparecer de manera frecuente como un fantasma (recuérdese, a modo de ejemplo, la secuencia del McKittrick Hotel, en la que posiblemente la mujer de recepción que Scottie interroga también está fingiendo). Scottie hace como si estuviera llevando a cabo la función de detective que vigila estrechamente a la que él cree mujer de Gavin Elster; Scottie se comporta de hecho como si fuera un detective, cuando ya no lo es, cuando en los inicios del filme confiesa que en adelante se dedicará a no hacer nada.

Midge hace como si su relación con Scottie fuera simplemente de «amistad» (en contrapartida, Scottie hace, en algunos momentos, como si se creyera que la relación con Midge ha pasado definitivamente a ser «amistosa»). Pop Liebl, al ser ignorante del contexto en el que se va a insertar la supuesta «verdadera» historia de Carlotta Valdés, hace parecer ante Scottie como si el pasado buscara repetirse en la ¿persona? de la falsa Madeleine Elster. La cámara y el montaje narrativo hacen como si, colocándose en el punto de vista de Scottie, se creyeran que existe una razón extraña y siniestra en el caso de la que toman por verdadera Madeleine Elster, y más adelante hacen como si desmontaran dicha creencia al descubrir lo que sucedía verdaderamente. Hitchcock hace como si, al cruzarse con Scottie en el instante en que éste se dirige hacia el despacho de Gavin, estuviera desde un adentro que es un afuera simplemente firmando y autentificando el hecho de que él es el propietario y autor de *Vértigo* [21] No sería difícil demostrar que esta cadena de fingimientos alcanza también al espectador; pero la voy a detener, por el momento, aquí.

Esta entrada que he elegido muestra que *Vértigo* no persigue hablar acerca de la diferencia entre la ficción y la realidad, sino acerca de la forma en que la ficción funciona dentro de la realidad. Un filme, una escritura, una deformación o formación de la realidad, presenta un conjunto de situaciones en las que el entorno vital de los personajes se ve, de una manera o de otra, invadido por la ficción. Puede añadirse más: situaciones en las que

21. Véase el análisis que Raymond Bellour hace de la aparición de Hitchcock en *Con la muerte en los talones*. En *L'analyse du film*, París, Albatros, 1989 [1975].

ficción y realidad se invaden recíprocamente hasta el punto de que las fronteras entre ambas, aunque en un cierto sentido ni se pierdan ni puedan perderse, se difuminan; hasta el punto de que la ficción desencadena una serie de efectos performativos incontrolables en la realidad misma. Lógicamente, «ficción» y «realidad» es una oposición binaria que escribo entre comillas, hecho que indica su uso funcional y, a la vez, ineludible como tal oposición. Uno de los primeros en advertir el inicio de los cuentos, historias y narraciones fabulosas es el propio Scottie. El exdetective afectado de acrofobia se halla sentado en uno de los sillones del despacho de Gavin Elster, mientras éste se mueve lentamente hasta quedar apoyado en la mesa. El diálogo que tiene lugar es el siguiente:

> GAVIN: Scottie, do you believe that someone out of the past, someone dead... can enter and take possession of a living being?
>
> SCOTTIE: (taxativo) No.
>
> GAVIN: If I told you I believed this has happened to my wife, what would you say?
>
> SCOTTIE: (con una cierta vehemencia) I'd say take her to the nearest psychiatrist or psychologist, or neurologist or... maybe just the plain family doctor, I'd have him check on you too...
>
> GAVIN: Then you're of no use to me, I'm sorry I wasted your time. Thank you for coming in, Scottie.[22]

Scottie parece querer agotar en su rápida y agitada respuesta a la pregunta de Gavin (¿Qué dirías?) todo el campo de aquellos que se ocupan de la mente y, por supuesto, de las ficciones no

22. Ofrezco la versión del doblaje español:

GAVIN: ¿Tú crees que una persona del pasado, un muerto... llegue a tomar posesión de un ser viviente?

SCOTTIE: (taxativo) No.

GAVIN: Si yo te dijera que eso es lo que le ha pasado a mi mujer ¿qué diría?

SCOTTIE: (con una cierta vehemencia) Pues te diría que la llevaras a un psiquiatra, o un psicólogo, o un neurólogo, o un psic..., o simplemente al médico de cabecera,... y de paso que te viera a ti también.

GAVIN: No me sirves de nada. Te he hecho perder el tiempo. Gracias por haber venido.

Llama la atención que en el doblaje al español la tensión lingüística de las palabras de Scottie en torno al campo semántico de los profesionales de la salud se resuelva con un significante flotante (*psic...*) que no halla su complemento. Y ello en buena lógica lacaniana.

institucionalizadas, es decir, de los que desvarían, de los que en definitiva no se ajustan a la realidad. Tanto quiere agotar el campo que lógicamente padece la necesidad de un nuevo significante que no acude: un (psiqu)iatra, un (psic)ólogo, un neurólogo, e inmediatamente un... resuelto de forma chistosa: un médico de cabecera. Podemos llamar «marco de un filme», entre otras cosas, al momento en el que se mezclan los signos del afuera textual —genéricos, títulos, nombres de los actores, nombre del productor, nombre de los autores de la novela sobre la que se ha modelado el guión, nombre del director, etc.— y los signos del adentro textual —banda sonora, imagen de un cuarto de rostro inferior de una mujer que no sabemos ni sabremos quién es, la boca, los ojos que miran a izquierda y a derecha, ¿hacia dónde?, el ojo, las espirales, el color rojo, los nombres como saliendo del interior del ojo, etc.— de manera que ese momento no pertenece ni totalmente al afuera del texto fílmico ni totalmente al adentro del mismo.[23]

En ese caso, el marco de *Vértigo*, aun antes de que la imaginación o la *psic* («psique», por ejemplo, pero también «alma» del griego «psykhé») haga acto de presencia en la ficción de Gavin, ya ha situado las primeras andaduras del filme, los primeros acontecimientos plásticos y gráficos, dentro del ojo del rostro de una mujer como viniendo de dentro de su mente, de su imaginación o psique (psic...) donde se crean y forman los colores y las espirales en un espacio que acaba siendo plano y geométrico. Si pasamos las imágenes hacia atrás, si materializamos el bustrofedonismo, entonces todo se introduce dentro del ojo, todo, grafías y *eidolas*, vuelve a su lugar de origen: la inquietante geografía psíquica. Este marco del filme está unido analógicamente a otro marco-secuencia, tras el juicio que sigue a la muerte de Madeleine Elster, tras la visita de Scottie a la tumba de ésta que cierra el primer ciclo del filme, vemos de nuevo cómo la cámara se introduce dentro de una mente, la del detective frustrado y culpabilizado en medio de una pesadilla.

Allí los fotogramas combinarán el espacio plano y geométrico de la espiral vertiginosa en que cae Scottie y el del ramo en

23 Véase a este respecto el trabajo de J. Derrida «Parergon», en *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978; también Marie Maclean, «Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral», *New Literary History*, vol. 22, n.º 2, primavera de 1991, pp. 273-279.

colores que se deshoja con las perspectivas en profundidad oníricas de una tumba abierta y vacía, o también con la perspectiva en profundidad en la que se reúnen Gavin, Carlotta y el mismo Scottie. Las razones que unen estos dos marcos son obvias: ambos sirven como *incipit* de una acción narrativa posterior; ambos, a diferencia del resto del filme, poseen la misma característica plástico-geométrica; ambos, precipitan el movimiento en espiral hacia el interior psíquico de una mente (cualquiera que sea el significado que le otorguemos a estas palabras).

La negativa de Scottie ante las palabras de Gavin, el ritmo acelerado del detective frente al ritmo pausado y tranquilo del constructor de barcos, suponen un intento de delimitar ficción y realidad. Scottie, con sus palabras, incluso con su chiste, trata de contener la entrada de la ficción en la realidad. ¿Cómo va él a comprometerse en unos acontecimientos que a todas luces son imposibles? ¿Cómo va un muerto, alguien del pasado, a tomar posesión de un cuerpo vivo? No queda más que enviar a quien cuenta esa historia al psiquiatra, al psicólogo, al neurólogo o, en todo caso, al médico de cabecera. Sin embargo, ¿es cierto o no es cierto que algo o alguien del pasado ha tomado posesión de una persona del presente, o va a tomar posesión en un futuro próximo? Cuando Gavin Elster pregunta: «do you believe that someone out of the past, someone dead... can enter and take possession of a living being?», ¿está fingiendo? La primera respuesta es que sí, puesto que como sabremos más adelante ésas son las palabras con las que principia todo un programa destinado a asesinar a su mujer, a la verdadera Madeleine Elster.

No obstante, una lectura más atenta del filme nos permitirá dar otra clase de respuesta: como pregunta que trata de constatar un estado de cosas, Gavin Elster miente; pero en calidad de pregunta que provoca unos efectos performativos no totalmente controlables por el programa preparado y planificado, Gavin describe de forma bastante aproximada las acciones que van a tener lugar. A pesar de su pretensión de mentir, dice la verdad. En términos retóricos, se diría que allí donde Gavin pretende poner en funcionamiento una ironía o un tropo disimulados, surge una extraña literalidad que los rompe. Que Madeleine Elster contemple en el Golden Gate esas columnas del lago que reciben el nombre de «Las puertas del pasado» es al mismo tiempo una invención de Gavin Elster y una perfecta descripción de lo

que sucede a lo largo de la historia que en ese momento se inicia: el pasado entrando por las puertas del presente para repetirse.

¿Y quién es ése que pretende detener la entrada de la ficción, ése que se atiborra con los nombres que pertenecen al radical *psic*? John Ferguson, detective de la policía de San Francisco, que en la persecución de un malhechor descubre que padece acrofobia, enfermedad psicosomática caracterizada por un horror o vértigo de las alturas. «Vértigo» es una palabra que proviene del latín *Vertere* cuyo significado era «girar, hacer girar, dar vueltas», «derribar», «cambiar, convertir», y su término matriz, «verter» pone al descubierto las acciones de derramar, afluir, desaguar, así como las de per-vertir, con-vertir, etc.[24] En cualquier caso, lo que el vértigo provoca en quien lo padece es una pérdida del control, un cambio, un dar vueltas de su persona o de lo que le rodea. Scottie pertenece, pues, a ese grupo de sujetos que son susceptibles de ser tratados por un psiquiatra, un psicólogo, un neurólogo o, en fin, un psic... debido a que, en ciertas ocasiones bien conocidas, no sabe sostenerse consciente, recto, erecto y de pie sobre la realidad.

Si para Parménides la característica del ser es estar, persistir, no cambiar (*akíneton*), y para el Vedanta es lo que se posee a sí mismo (*Sat*), parece claro que el vértigo conduce a una pérdida del ser tanto en el sentido de Parménides como en el del Vedanta: el vértigo hace cambiar, derramar, desposeerse. De ahí también la cara erótica del vértigo [25] pues es fácilmente asimilable a esa pérdida de la discontinuidad de la que nos habla G. Bataille cuando trata de caracterizar el erotismo y la sexualidad por relación a la muerte. Dicho de forma breve: el vértigo es la tendencia hacia la diseminación y la pérdida, hacia la ficción absoluta, hacia el no-ser total. Scottie arrastra consigo mismo una tendencia ha-

24. Esa matriz *verter* no la hallamos en el inglés actual, si bien palabras como «pervert» o «convert» podían designarse en el siglo XIX con la breve expresión coloquial *vert* (radical común a ambas), según *The Oxford Dictionary Of English Etymology*, C.T. Onions (ed.), Oxford University Press, 1966, p. 977.

25. Ya esbozada por Donald Spoto cuando escribe: «El más famoso trucaje ideado para el filme —la combinación de un *zoom* hacia adelante y una toma alejándose para conseguir el efecto de la mareante elasticidad de las dimensiones— es en sí mismo el equivalente visual de la mezcla de deseo y distancia, el anhelo de caer y el temor a estar cayendo, el impulso hacia y la revulsión de, que define la condición somática y espiritual del vértigo», en *Alfred Hitchcock (la cara oculta del genio)*, Barcelona, Ultramar Editores, 1985, p. 398.

cia la ficcionalidad radical. De hecho, no debe olvidarse que es el vértigo lo que le sitúa fuera del valor social, dado que a partir de ese momento se convierte en un sujeto que no trabaja, que no produce, que no hace nada y que, además, no piensa hacer nada (ni siquiera viajar). Mas el no hacer nada es semejante al no querer decir nada, a la producción muda que ni comunica ni intercambia,[26] tal y como demostrará el exdetective durante su permanencia en un sanatorio para enfermos mentales. El lugar de Scottie, desde el momento en que la acrofobia le obliga a dimitir, es el mismo emplazamiento del sueño y de la literatura. No es extraño que G. Caín escribiera: «*Vértigo* es el filme-pasión, el primer gran filme surrealista».[27]

La ficción programática de Gavin Elster entra en contacto con la ficción psico-genética de Scottie. ¿Cuál es el resultado? O preguntado de otro modo: ¿a dónde conduce la omnipresencia de las narraciones fabulosas de todos los actantes de *Vértigo*, una vez entran en contacto unos con otros? En medio del tráfago de su extraña relación amorosa, tras el largo beso con el mar bravío de fondo, un fundido en negro lleva a Scottie hasta el apartamento de Midge a causa de una nota que ésta le ha enviado. Entra con aspecto cansado, se sienta en el sofá en tanto Midge trasiega en la pequeña cocina preparando unas copas, y después de unas cuantas palabras dice:

> SCOTTIE: What was this... what was this desperate urge to see me?
>
> MIDGE: All I said in my note was, «Where are you?» That doesn't sound very desperate to me.
>
> SCOTTIE: I detected a little undercurrent [28]

26. Esta falta de valor social, que nada comunica ni intercambia, es precisamente el lugar de la escritura «literaria» según la teoría de Julia Kristeva, *Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*

27. Citado en *Arcadia todas las noches*, *op. cit.*, p. 73.

28. El doblaje español se desentiende del texto inglés especialmente en las últimas palabras citadas de Scottie. Allí donde en inglés se hace notar un subtexto (*undercurrent*), en español se alude a una posible mala interpretación. De hecho, la mala interpretación no es de Scottie, sino del doblaje:

SCOTTIE: Ah, oye, ¿a qué se debe (breve pausa) esa prisa tan desesperada por verme?

MIDGE: Mi nota decía únicamente «¿dónde estás?» A mí no me parece tan desesperada.

SCOTTIE: (moviendo en vaivén la mano derecha) Ya, ya, ya, quizá la haya interpretado mal.

Este breve diálogo, verdadero símbolo de lo que sucede en todo el filme, sirve de contestación a las preguntas que acabo de realizar. Cuando las narraciones entran en contacto unas con otras se produce una colisión, un desencuentro interpretativo recíproco, de forma que su coexistencia no produce una homogeneidad ni una cohesión textual, sino al contrario, una heterogeneidad, una zona de fracturas, fragmentos e interrupciones. ¿Se puede deducir de una nota en la que hay escrito «Where are you?» que su autor tiene una prisa desesperada por ver al destinatario? Se podría decir muchas cosas al respecto, pero es manifiesto que en un nivel gramatical esa pregunta se limita a preguntar y nada más, mientras que en un nivel retórico esa misma pregunta es un énfasis que dice más de lo que dice: es una pregunta que no pregunta; en realidad, interpela, requiere, demanda. Se trata de significados que se excluyen mutuamente a la vez que conviven, y es esta convivencia la que permite a Midge interpretarla de forma gramatical como simple pregunta y a Scottie de manera retórica como énfasis.

Claro está que estas dos interpretaciones de la pregunta de la nota son ellas mismas interpretables en términos irónicos. Cuando Midge afirma «That doesn't sound very desperate to me», ¿quiere decir lo que dice la frase o todo lo contrario, que verdaderamente estaba desesperada por verle (así parece denunciarlo el cuadro que acaba de pintar)? Cuando Scottie sugiere que «I detected a little undercurrent», ¿es cierto que está pensando de forma literal que ha realizado una interpretación paranoica? ¿O nos encontramos ante una ironía según la que Scottie estaría queriendo decir algo así como «en absoluto la he interpretado mal»? Sea como sea, la narración de Midge nunca se encuentra con la de Scottie, ambas se mueven siempre en el interior equívoco correspondiente a la estructura esquizofrénica del lenguaje.

Pero sigamos con Scottie. ¿Qué decir de su narración enfrentada a las narraciones de Gavin Elster y de la falsa Madeleine? Cuando Gavin le habla de lo que le sucede a su mujer y le propone el favor personal de seguirla, Scottie se resiste a sellar la ficción programática. Y Gavin, como si adivinara las debilidades de aquél, aplaza la aceptación y le sugiere «verla» en el restaurante al que esa noche van a ir a cenar. Por el momento, Scottie no asume ninguna responsabilidad siendo consecuente con su idea de no querer hacer nada. Todo queda en suspenso, entre

paréntesis, diferido para más tarde. Y ahora es necesario detener el curso del filme, pararlo, interrumpir su vértigo, y seccionar tres fotogramas. El primero nos lleva hasta la secuencia de la persecución por los tejados de San Francisco; en concreto al instante en que Scottie no ha podido superar el obstáculo, resbala, queda suspendido, mira hacia abajo, hacia el vacío. Inmediatamente, la cámara nos muestra el famoso plano subjetivo del *zoom* hacia adelante y la toma alejándose. Scottie sufre un arrebato de acrofobia. Primer plano de su semblante. No ha podido mantener el equilibrio bajo sus pies, de la misma manera que en la secuencia siguiente, en el apartamento de Midge, no puede mantener recto y en equilibrio el bastón que le ayuda a caminar.

De súbito, Scottie ha perdido la fuerza y la potencia necesarias (las connotaciones sexuales son obvias) para mantener la compensación. ¿Qué vemos en el fotograma de ese primer plano? Vemos el rostro de alguien que no quiere ver, los ojos cerrados o casi cerrados, la cabeza ladeada, la boca ligeramente abierta, el sudor perlando su frente, la expresión general de angustia (o muerte) pero también, ¿por qué no?, de placer. O precisemos más: en una situación de placer orgásmico o místico, la pintura de los rasgos no tendría por qué haber sido diferente.

Todo en ese rostro indica una tendencia al abandono, a la pérdida del «ser», a la continuidad con lo que le espera allá en el vacío. No resulta extraño, por ello, que los gestos expresivos del *Éxtasis de santa Teresa* de Bernini no sean sustancialmente diferentes: la cabeza está ladeada, la boca ligeramente abierta, los

ojos cerrados, las aletas de la nariz un poco distendidas, la expresión general es de dolor-placer espiritual; ni que la cubierta que Víctor Viano preparó para *La orgía perpetua* de Mario Vargas Llosa nos muestre el croquis-mancha de una Madame Bovary con la cabeza ladeada, los ojos cerrados, la boca ligeramente abierta, la expresión general de angustia-placer.[29] El vértigo de Scottie es, como en estos dos ejemplos hermanos, místico. A ello se añade el hecho de que ese semblante torbellino, invadido por una sensación apenas contenible, arrastra a todo aquél que intenta detenerlo, lo que no quiere decir que sea «gafe», más bien alude a que el contagio del cuerpo-vértigo es arrollador. En esta ocasión será el policía. El fotograma señala, pues, una cesura, una pérdida de ritmo. Scottie casi realiza su propia fábula, queda fuera del *continuum* de la acción, en ascuas.

El segundo fotograma lo extraigo de la secuencia siguiente en el apartamento de Midge. Scottie pone en práctica su teoría de la subida progresiva para vencer la acrofobia, pero cuando sube hasta el último peldaño del taburete, tratando de mantener el equilibrio, mirando a izquierda, arriba, abajo y a la derecha, y ve desde esa pequeña montaña el fondo de la calle, vuelve a sufrir una ataque de vértigo y un fotograma nos muestra su rostro mientras cae, en una mezcla de plano medio y primer plano. Al desplomarse, los ojos se cierran, la cabeza está ladeada, la boca ligeramente abierta, la expresión general de angustia-placer. De nuevo, Scottie no quiere o no puede mirar, es abandonado por la fuerza, ladea la cabeza.

La imagen siguiente nos lo dibuja ya en brazos de Midge, a quien más adelante arrastrará hasta su total desaparición. Tal y como sucedía en el fotograma anterior, tal y como sucederá en todos los fotogramas que, a lo largo del filme, presenten esa faz atacada por la acrofobia, Scottie es aquí un ser pasivo, tan pasivo como la Mina mordida por el conde Drácula en el trabajo de Coppola, Scottie es un hombre-mujer o una mujer-hombre.

El tercer fotograma pertenece a la secuencia del restaurante en el que Gavin Elster está cenando con su mujer, lugar donde Scottie ha sido citado para «verla», para aceptar la ficción-programática de su antiguo amigo. ¿Y qué ve Scottie? Tanto la secuencia en el apartamento de Midge, como la secuencia en el

29. Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Barcelona, Bruguera, 1978.

despacho de Gavin, como los inicios de la secuencia en el restaurante, carecen de banda sonora. Scottie se encuentra en la barra del bar, de espaldas a la mesa en que cenan Gavin y Madeleine, ladea-gira la cabeza buscando mirar hacia ellos; la cámara recoge la mirada de Scottie y en un lento y panorámico *travelling* por el interior del restaurante va acercándose hasta la pareja. A Gavin se le puede ver de frente, a Madeleine solo la espalda y el cabello rubio. Hace unos segundos, la música lírico-melancólica de Bernard Herrmann ha comenzado a sonar. Scottie no ha visto todavía a Madeleine, excepto de espaldas, y la música ya está contando que aquél aceptará la ficción-programática de Gavin.

En un procedimiento muy habitual en el cine, la banda sonora y la banda de imagen están desajustadas, son incompatibles: mientras la imagen permanece en un presente indeciso, especulador, la música ya está sugiriendo un embrión de historia que se lanza hacia el futuro. ¿Qué hay en esa imagen casi común de dos personas cenando para que la música cree una atmósfera melancólica, lírica y sentimental? Nada, excepto lo que la misma música, por relación a las palabras anteriores de Gavin acerca de una posesión, nos quiere indicar.

No es cierto como escriben Adorno y Eisler que «debe existir una relación entre la imagen y la música. Si los silencios, los tiempos muertos, los momentos de tensión o lo que sea, se rellenan con una música indiferente o constantemente heterogénea, el resultado es el desorden. La música y la imagen deben coin-

cidir».[30] Lo acabamos de ver: el todavía escéptico Scottie no ha visto nada, quiere ver; busca a la pareja del fondo, a esa mujer que es solo una sinécdoque, un cabello y una espalda, y, sin embargo, la música ya ha visto, adopta la forma de una epifanía o descubrimiento de lo que solo se verá en el futuro. En la secuencia del restaurante, el pasado (lo dicho por Gavin Elster), el presente (la imagen de la pareja cenando) y el futuro (la música que adelanta una historia, un *afepto*)[31] se mezclan en un caos que no es un desorden sino la verdadera tensión nuclear sobre la que descansa el filme. Toda la secuencia transcurre en silencio, solo se oye un apagado murmullo de fondo correspondiente a las conversaciones de los comensales; cuando la cámara se mueve con lentitud buscando a los Elster, es la mirada de Scottie la que se reproduce, de modo que al empezar los compases musicales bien se podría hablar de la identidad entre el movimiento de la cámara en tanto plano subjetivo y la música. Si como acabo de subrayar es la música la que ve frente a una imagen ciega, aquélla representa la visión de Scottie como prospectiva. Scottie no ve lo que tiene delante —y esto por muchas razones— sino lo que podría suceder en un futuro con respecto al que ya se ha comprometido antes de comprometerse.

Casi se hace necesario hablar un lenguaje schopenhaueriano. ¿Qué sucede exactamente en esa secuencia con la música? La «cosa en sí», la voluntad o el cuerpo están presentes de forma lúdica, sin llegar a materializarse; la música repite el mundo (el cuerpo de Scottie), pero paradójicamente sin cuerpo. A través de la música, la resistencia de Scottie ante la ficción-programática de Gavin se viene abajo, pues las zonas más recónditas de su ser se ven forzadas a expresarse. La música, muy alejada de la simple imagen de un matrimonio refinado cenando en un restaurante de lujo, insufla en ese cuadro corriente un afecto que de inmediato se adivina impetuoso. La incoherencia del texto que nos ocupa no lo destruye; es, bien al contrario, la condición *sine qua non* de la fuerza cruda y salvaje que en ese momento co-

30. Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1981 (2.ª ed.), p. 91.

31. Véase la introducción para una discusión con Deleuze y Guattari en torno a la diferencia entre concepto y afecto, y la propuesta en torno a la noción de *afepto*.

mienza a desatarse.[32] Pero, ¿qué hay de nuestro tercer fotograma?, ¿dónde está? La pareja acaba de cenar, se levanta de la mesa, el marido retira la silla y los dos se dirigen hacia donde está Scottie para alcanzar la puerta, ella delante, él detrás. El montaje oscila entre la imagen de Madeleine acercándose y las miradas de reojo de Scottie.

Surge nuestro tercer fotograma: Scottie la ve de pie, de frente, moviéndose lenta y señorial, si bien todavía a lo lejos. ¿Qué se aprecia en su rostro? Por supuesto tiene que disimular, no puede caer en la indiscreción de mirar de forma directa; empero, sus facciones delatan, además, turbación, el momento de una caída, el de la imposibilidad de mirar de frente a eso que se acerca todo rubio e iluminado. El papel que juega aquí la iluminación técnica del rostro de Kim Novak hasta llegar al punto culminante de ese primer plano que nos la muestra como una pintura egipcia, es muy importante. Porque para Scottie se trata de una iluminación solar cegadora (que, por lo demás, va acompañada de una elevación climática de la música). Tan deslumbrante que su cabeza queda baja y ladeada, sus ojos no se cierran pero no miran, y su expresión general es de miedo a levantar demasiado la vista.

32. El análisis que M.-C. Ropars hace de la separación de la imagen y el sonido en el filme *Indian Song* es, en este sentido, modélico. Más aún porque hace alusión a la importancia estratégica de reforzar en el análisis esa separación que otorga un claro privilegio a las zonas de fractura en la escritura fílmica. En *Le texte divisé*, París, PUF, 1981. Véase también, de esta misma autora, «The Graphic in Film Writing: *A bout de souffle*, or the Erratic Alphabet», *Enclitic* 5, n.º 2/6, 1981-1982, pp. 147-161.

Por eso, no podemos afirmar con Trías que «Un cuadro es la primera visión de perfil del rostro de Madeleine a la altura de los ojos de Scottie en el restaurante. Antes había visto su cuerpo entero encerrado en un espejo· cuando su supuesto marido Elster le ayuda a ponerse el abrigo para salir del restaurante».[33] Todo eso es cierto excepto que Scottie no ve, ni ha visto ni verá. El cuadro al que se refiere Trías es una mancha de color que llega a ser cegadora y que Scottie teme. ¿Y qué teme (o desea)? Naturalmente el vértigo. No puede ser azaroso que hasta ese momento la cámara se haya situado en el lugar de la mirada de Scottie en dos ocasiones: en la de los accesos de acrofobia y en la de los intentos de poner los ojos sobre la figura de Madeleine. Esta asociación revela algo: son los dos puntos de referencia del vértigo de Scottie, de su cambio, de su desposesión, de su pérdida de la discontinuidad. Cuando Madeleine se acerca pausadamente a Scottie, cuando llega a su altura, ni han habido ni hay palabras (y no las habrá durante bastantes minutos a lo largo de las escenas en que el detective sigue a la poseída), porque éstas —como diría Artaud— darían la medida de su impotencia, y en ese momento lo que se expresa no es una negación sino una fuerza o una afirmación, la afirmación de una entrega, aunque ello suponga un desvanecimiento o una desposesión por parte de quien la experimenta.

¿Qué ha visto Scottie? El análisis de estos tres fotogramas nos muestra que el acrofóbico tiende a cerrar los ojos o, como mucho, a bajarlos, a mirar de reojo, a hurtadillas. Lo que Scottie ve es o nada o el poco de resplandor que le ciega. Por eso vuelvo a santa Teresa. El que Madeleine se dé la vuelta y venga hacia Scottie o hacia nosotros encarna la forma de una aparición, y por eso este último podría haber escrito: «Se le apareció un ángel en forma corpórea, con una cara bellísima y toda iluminada. El ángel sacó un dardo, que le pareció tener la punta inflamada, con el que le traspasó las entrañas»[34] (¿se podría decir de ese primer plano climático de Madeleine que al igual que el ángel de santa Teresa muestra una enigmática sonrisa entre beatífica y maliciosa?). A punto de salir el matrimonio ficticio del restau-

33. Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1992 (2.ª ed.), p. 97.

34. Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 352-353.

rante, vista la figura del ángel-Madeleine a través de un espejo que dobla y apaga la luz de su figura, alejándose, otra vez en la distancia, Scottie baja definitivamente la cabeza en actitud de derrota. En ese momento sabemos, percibimos en los movimientos del rostro del exdetective, que éste ha sufrido un vértigo, una transformación, un cambio, debido al dardo lanzado por el ángel-Madeleine. Sentimos que ese dardo le ha traspasado las entrañas y que, por ello, dice que sí, acepta la ficción programática de Elster.

Un fundido encadenado nos muestra, a continuación, cómo Scottie ya se ha puesto manos a la obra. Está claro, ha asumido una responsabilidad (tras haberla salvado, le dirá: «ahora soy responsable de usted»). Y, sin embargo, pocas dudas caben de que, en rigor, no ha visto a aquella que había ido a ver. En la distancia, de espaldas, de reojo, a través de un espejo, ¿qué ha podido atisbar Scottie? Trasladémonos a la escena, de connotaciones oníricas, que se desarrolla en el bosque. Scottie y Madeleine llegan paseando hasta unos árboles centenarios. Él dice: «Here's a cross section of one of the old trees that's been cut down».[35] La cámara ofrece un primer plano del árbol cortado en el que se han pegado una serie de fechas señaladas de Estados Unidos correspondientes a las fases históricas que vivió el árbol hasta 1930. La cámara se desliza despacio, podemos leer las marcas de la historia, por ejemplo. «1492, Discovery of America; 1776, Declaration of Independence; 1930, Tree cut down».

Una declaración de independencia, por ejemplo, es un acto performativo que lleva implícito un desfase entre el momento de la declaración, caracterizado por ser prospectivo y por prever una historia —por ahora necesariamente ficticia— que se desarrollará de acuerdo con lo prometido en ese acto y el momento del cumplimiento de esa independencia cuyo rasgo definitorio es el del cumplimiento o incumplimiento (con la infinidad de matices que ahí caben) de la historia o narración proyectada en el pasado. Una declaración de independencia es un acto ciego que no puede verificarse en ningún estado de cosas presente.[36]

35. El doblaje: «Aquí está el tocón de uno de los árboles».

36. Para el problema de la promesa, véase el trabajo de J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading*, *op. cit.*, 1987, concretamente el segundo capítulo «Reading Telling: Kant», pp. 13-40.

Lo que Scottie ha podido contemplar es una historia o narración de esas características, es decir, una construcción imaginaria de lo que podría suceder en el futuro caso de que se cumplan determinadas condiciones. Scottie no ha visto prácticamente nada de lo que le rodea, pero la luz que despide la figura del ángel-Madeleine le ha hecho contarse a sí mismo una fábula que tal vez tenga lugar y tal vez no: derramarse en los brazos y en la piel de ese ángel. Fuera ya del valor y de la productividad social, busca un afuera del afuera (y dará un paso adelante cuando quede recluido en un sanatorio mental; insisto: no solo sin hacer nada, sino también sin decir nada).

Así las cosas, Gavin Elster comienza a consumar su programa ficción dado que Scottie asume la responsabilidad que aquél le encomienda. Gavin Elster ha engañado a Scottie. Pero Scottie también ha engañado a Gavin Elster. En primer lugar, la aceptación del favor que le pide Gavin no se debe ni a su persona (el primer argumento que esgrime Gavin es el del favor personal) ni a la historia de fantasmas que le cuenta, sino probablemente al vértigo corporal que ha sentido ante el ángel-Madeleine y a la historia que se cuenta a sí mismo y que nada tiene que ver con la primera historia de Gavin. Claro está que para los objetivos de este último, lo verdaderamente importante no son los motivos que guíen a Scottie en su aceptación, sino pura y simplemente que acepte. Cabe la posibilidad de que el maquiavelismo de Gavin llegue hasta el punto de haber programado el enamoramiento de Scottie. Hasta aquí, el engaño de Scottie es inocuo, porque seguirá cumpliendo su papel de testigo impotente. No obstante, hay una segunda manera no tan inocua a través de la que Scottie engaña a Gavin.

Todo el programa de éste depende de que su ficción permanezca siempre y en todo momento secreta, es decir, de que lo *fallax* triunfe como *fallax* y la ficción dure en su estado travestido de verdad. Ciertamente, Scottie no llegará a tener conocimiento del carácter ficticio de la representación del dúo Gavin-Madeleine hasta que ya se haya consumado el plan previsto, pero vale asimismo asegurar que el fingimiento de Madeleine no se puede delimitar con claridad gracias a que el programa de Scottie también se cumple en parte. Si el cuerpo-vértigo del exdetective arrastra al policía y a Midge, también absorbe a Madeleine, o por decirlo con mayor propiedad: a ese cuerpo fragmentado e invisi-

ble que, a los ojos de Scottie, se llama Madeleine. Lo que no estaba programado en la prospectiva de Gavin era que el fingimiento o no fingimiento de Judy fuera indecidible, que su cuerpo dejara escapar destellos del éxtasis que domina a Scottie.

En efecto, Judy Barton le escribe una carta a Scottie que, a renglón seguido, romperá en pedazos sin que llegue nunca a su destinatario. A esa carta —rota significativamente en pedazos— le sucede como a esos textos artísticos que acaban en manos de quien no era su destinatario previsto. Por lo demás, es una carta dirigida al espectador con el fin de enterarle de los hechos acaecidos. Aunque tampoco sería descabellado decir que, al fin y al cabo, su verdadero y único destinatario es esa Judy Barton que se cuenta las cosas a sí misma buscando que las palabras de su propio texto la animen a hacer lo que precisamente hará: quedarse y afrontar la segunda vuelta de su relación con Scottie. Ella no era su destinataria declarada y, sin embargo, es la única que la lee y la emplea, y de tal forma que será su sentencia de muerte (¿referencia a la carta que llevan Rosencrantz y Guildenstern en Hamlet?). Llama la atención que una carta en la que se cuentan los hechos que condujeron hasta la muerte de la verdadera Madeleine, una carta que es una declaración de amor, sea también como un testamento que llevará a su autora a repetir los acontecimientos narrados en él (pero sobre esto hablaremos más adelante). He aquí la carta.

> Dearest Scottie:
>
> And so you've found me. This is the moment that I dreaded and hoped for, wondering what I would say and do if ever saw you again. I wanted so to see you again just once. Now I'll go and you can give up your search. I want you to have peace of mind, you've nothing to blame yourself for. *I was the tool, and you were the victim of Gavin Elster's plan* to murder his wife. He chose me to play the part because I looked like her. It was quite safe because she lived in the country and rarely came to town. Chose you to be the witness to a suicide. The Carlotta story was part real, part invented to make you testify that Madeleine wanted to kill herself. He knows of your illness, he knows you'd never make it up the tower. He planned it so well, he made no mistakes. I made the mistake. I fell in love. That wasn't part of the plan. I'm still in love with you and I want you so to love me. If I had the nerve, I'd stay and lie, doing I could make you to love me again, as I am for

myself, and so forget the other, forget the past. But I don't know whether I have the nerve to try.[37]

La carta es sustanciosa y merecería un análisis muy detallado, pero ahora interesa ese fragmento escrito en bastardilla. Según esas palabras, Gavin no cometió ningún error. La que lo cometió fue ella. Ahora bien, si como dice más arriba «I was the tool, and you were the victim of Gavin Elster's plan...», entonces Gavin sí que cometió un error en su programa. Su instrumento y su víctima, que en tanto instrumento y víctima debían permanecer secretos, según dicho plan, cobran vida autónoma, crean unos túneles de comunicación completamente al margen de la realización del plan de Gavin Elster, y sacan a la luz el material escondido por el director de orquesta. Lo secreto (recuérdese ese proverbio japonés según el que solo se da el verdadero secreto cuando no se sabe ni siquiera que hay un secreto) titubea, tiembla y en su zozobra el cuerpo de Madeleine se escinde.

Seleccionemos algunos fotogramas y algunas escenas más para comprobarlo. Madeleine deshoja el ramo-Carlotta y finge un intento de suicidio lanzándose a las aguas de la bahía de San Francisco, Scottie la salva, la lleva a su casa, la desnuda, la seca y la introduce en su cama. Ella finge tener una pesadilla, hablar en sueños, hasta que el sonido del teléfono la despierta. Se pone una bata roja a motitas blancas de Scottie y aparece otra vez como un ángel iluminado y lento en el marco de una

37. De nuevo el doblaje:
Queridísimo Scottie:
Por fin me has encontrado. Éste es el momento que tanto he temido y esperado al mismo tiempo, preguntándome lo que haría si alguna vez volvía a verte. ¡Cuánto lo he deseado! Ahora desapareceré y tú podrás dejar de buscarme. Quiero que tengas paz, no debes reprocharte nada, fuiste la víctima, yo fui el instrumento y tú la víctima en el plan de Gavin Elster para asesinar a su mujer. Me eligió a mí para representar el papel porque me parecía a ella, me vistió como a ella. Podía hacerlo porque su mujer vivía en el campo y venía pocas veces a la ciudad. Te eligió a ti para que fueras testigo de un suicidio. La historia de Carlota fue real y el resto inventado para obligarte a declarar que Madeleine quería suicidarse. Sabía lo de tu enfermedad, sabía que no podías subir las escaleras de la torre. Lo planeó perfectamente, no cometió ningún error. Yo sí que lo cometí, me enamoré de ti, eso no entraba en el plan. Sigo enamorada de ti, y ¡cómo deseo que me quieras! Si tuviese valor, me quedaría y mentiría con la esperanza de poder conseguir que llegaras a quererme por mí misma, olvidando lo que hice, olvidando el pasado, pero no sé si tendré fuerzas para intentarlo.

puerta que comunica el dormitorio con el salón. Ella, siguiendo la invitación de Scottie, se sienta en el suelo sobre unas almohadas. La cámara nos la ofrecerá frecuentemente desde arriba, en picado, de perfil, o de espaldas mostrando, como es habitual en Hitchcock, su peinado. Hablan y bromean a propósito del accidente y, en un impulso, Scottie dice: «I'll get you some more coffee». Al intentar coger la taza lo que coge es la mano de Madeleine.

Detengamos el fotograma: la tensión erótica salta a la vista, ambos se miran y no se miran, él desde arriba, ella desde abajo. Saben, ¿a dónde lleva ese saber? Indecisión en los dos, ¿qué hacer? El silencio de la banda sonora aumenta el voltaje.

Como se suele decir, en el preciso momento en que sus miradas coinciden y sus rostros se sienten atraídos, les salva el sonido del teléfono. Pero al mirar el fotograma la pregunta se hace inevitable: ¿finge o no finge Madeleine? Fingía un suicidio, fingía una inconsciencia, una pesadilla, ¿finge ahora cuando su mano y la de Scottie quedan unidas? Según la carta que acabamos de leer, ella se enamoró de él. En estos instantes, en este fotograma ¿está ella ya enamorada de Scottie? Si ha sido tan buena actriz hasta ahora, imaginamos que es capaz de simular tensión erótica, puede que siga haciendo «como si...», imitando a alguien que comienza a perderse; pero si ya ha sucumbido al cuerpo-vértigo de Scottie, nos sentimos tentados de creer que dentro del fingimiento general, Madeleine no está fingiendo.

Finge que finge y, por tanto, no finge.[38] Por otro lado, al ver el filme por primera vez y no saber el quién es quién de la historia, pensamos que la rubia y posesa Madeleine no finge. Bustrófedon nos complica las cosas: como Scottie, no solo no podemos decidir acerca de quién es exactamente esa Madeleine, sino que tampoco podemos decidir acerca de lo que hace. El fragmento de la carta de Judy Barton nos ha hecho in-vertir el orden fílmico, arrojando una duda sobre la base del programa de Gavin Elster, llevándonos a pensar que la desprogramación formaba parte del programa, y que, como diría Derrida, la posibilidad de la desprogramación forma parte de todo programa.[39]

Al poner en práctica de golpe la lectura-bustrófedon —y las consecuencias de esa puesta en práctica van a ser algunas más— advertimos que entre Gavin y Scottie no hay una simple relación de engañador-engañado,[40] sino la del chirrido de dos narraciones que se enfrentan y se desvían una del camino de la otra. Gavin y Scottie son dos engañadores y decir, como hace la carta de Judy o cierta crítica, que es Gavin el que triunfa y Scottie la víctima es una verdad tan obvia, tan literal, que oculta la viabilidad de una lectura oblicua desveladora de un plus de visión (aunque dicho plus pueda también dejarnos ciegos a nosotros). La sospecha pesará desde ahora sobre la práctica totalidad del filme: ¿qué es lo que hace el instrumento-Madeleine al día siguiente cuando tras dar vueltas circulares con el coche, va a la casa de Scottie para llevarle una carta de agradecimiento?[41]

38. Sobre el fingimiento del fingimiento véase el texto de Jacques Lacan, «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano», en *Escritos 1*, *op. cit.*, p. 319. Véase también el capítulo anterior.

39. Véase, J. Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, París, Galilée, 1987; y *L'autre cap*, París, Minuit, 1991.

40. Así, por ejemplo, lo ve Trías quien escribe que una vez tenemos conocimiento de la segunda parte de la película «todas las secuencias anteriores al encuentro de Madeleine y el detective que hemos descrito como visiones pictóricas de Madeleine a través del ojo de Scottie cobran otra significación: son puestas en escena preparadas por Elster y Madeleine para que Scottie vea lo que tenga que ver». En *Lo bello y lo siniestro*, *op. cit.*, p. 104. Mi análisis va en una dirección totalmente distinta, pues sostengo precisamente, que no hay visión propiamente hablando.

41. Las cartas y las llamadas de teléfono (es decir, los envíos) tienen una situación estratégica en el filme. Una llamada pone en contacto a Gavin Elster con Scottie (éste ha anotado la dirección en un papel); una carta entregada prácticamente en mano se constituye en el preludio del primer beso y

Según una de las partes de la carta, ella espera volver a verlo. Por esa razón, Scottie dice al leerla: «I hope we will too», y ella pregunta: «¿What?», a lo que él responde: «Meet again sometime»; Madeleine concluye con un «We have... Goodbye». Como siempre sucede en *Vértigo*, nada significa lo que parece significar, o al menos todo puede significar otra cosa distinta de la que significa. El hecho de que Madeleine desee volver a ver a Scottie forma parte del programa-narración de Gavin, pero cabe asimismo la posibilidad de que ese deseo forme parte de la narración de Scottie o de la narración de la misma Madeleine. Que ella espere volverlo a ver puede ser interpretado o como un tropo (continúa tras de mí hasta que suba las escaleras de la torre) o de forma literal (ella está enamorada y el mensaje significa efectivamente que quiere volverlo a ver). En realidad, como en el caso anterior, las dos interpretaciones conviven caóticamente, excluyéndose, pero por ello mismo confiriéndole fuerza a la escena. Vemos de inmediato que ni siquiera el «adiós» con el que se despiden ambos es una despedida; todo lo contrario: es una invitación al encuentro. Las fisuras no solo existen, pues, entre la banda sonora y la banda imagen, sino también entre las diferentes narraciones y hasta en el interior de un solo personaje, y, qué duda cabe, en el seno del mismo lenguaje que, a veces, decide guardar silencio.

Los fotogramas y las secuencias analizados hasta llegar a esta altura, son producto de una contingencia, una singularidad, una aventura y una rigurosa necesidad del propio texto favorecidas por el bustrofedonismo, por la sustitución del vértigo-línea por el vértigo-bustrófedon, siendo este último vértigo un dar vueltas estático. ¿Qué se aprecia en esos fotogramas? Otra cosa que un espacio gráfico o visual compacto y homogéneo, una corriente de sentido que se sale del cauce fílmico y, no obstante, le inyecta potencia expresiva, y que denominaremos *exitum*. El bustrófedon me lleva, por ejemplo, hasta un *exitum* que rompe la homogeneidad, la sustituye por una heterogeneidad u oblicuidad y me hace ver más o algo diferente. El bustrófedon, sin regla ni método prefijado, es la premisa indispensable para el surgimiento del *exitum* o también del *punctum* barthesiano: «Dans cette espace

abrazo que se dan Scottie y Madeleine; una carta escrita por Judy Barton sirve de motor para la relación entre Scottie y Judy.

tres habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un "détail" m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée a mes yeux d'une valeur supérieure. Ce "detail" est le punctum (ce qui me point)».[42]

A pesar de todo, Scottie no parece estar interesado en nada y por nada que no sea el ángel-Madeleine en quien proyecta derramar su falta de potencia. A Scottie no le interesan los nuevos modelos de sostenes (uno de ellos se basa en el principio de puente de contrapeso, algo que a un cuerpo-vértigo, que no puede sostener ni un bastón, le tendrá sin cuidado, máxime cuando los ángeles deben o ir sin sostén o llevar sostenes etéreos), ni su raro amigo Gavin Elster con sus problema maritales, ni las otras historias que, además de la de Carlotta Valdés, Pop Liebl podría contarle, ni la música de Mozart, ni las alusiones veladas de Midge. Scottie está interesado en lo que no ve y solo vislumbra como historia que se cuenta a sí mismo y trata de llevar a la práctica. El foco de su atención viene de un cuerpo-vértigo que se eleva hacia el ángel-Madeleine para caer en picado y arrastralo.

Hay, de todos modos, más razones para que Scottie esté cegado y, consiguientemente, no vea o vea solo sombras y perfiles. No es más que una constatación el decir que su relación con Madeleine está mediatizada por la distancia. Pero en este punto es importante señalar que se trata de una distancia que adopta dos caras que se refuerzan mutuamente. Primero está la distancia física y espacial (lo que podríamos llamar distancia plástica). Ya hemos analizado la escena del restaurante en la que Scottie solo ve fragmentos, manchas o deslumbramientos cegadores: una espalda, un moño, una imagen frontal que mira con dificultad de reojo, un primer plano de un rostro angelical ante el que baja la cabeza y, de nuevo, una imagen-mancha en un espejo poco antes de una desaparición. A partir del compromiso tácito adquirido por Scottie en el restaurante, se abre un conjunto de secuencias en las que él la sigue a ella por todos los lugares de la puesta en escena de Gavin Elster, todo acompañado por una ban-

42. Roland Barthes, *La chambre claire (Note sur la photographie)*, Paris, Cahiers du Cinéma Gallimard Seuil, 1980, p. 71. Por otra parte, la contingencia, la singularidad y la aventura pertenecen también, como el lector habrá ya advertido, al lenguaje que R. Barthes utiliza en este libro (véanse pp. 40 y ss.), si bien la expresión «rigurosa necesidad» pervierte ese lenguaje.

da sonora a la que podríamos llamar música-suspense. Aparentemente, vemos a Madeleine a través de los ojos de Scottie, pero hasta el intento de suicidio, siempre de lejos.

Desde el coche en el que se encuentra esperando mientras ojea un periódico, ve salir a Madeleine del hotel y dirigirse a su coche verde. ¿Qué es Madeleine en el fotograma que nos la enseña saliendo del hotel? Una mancha gris e impresionista en la lejanía de un plano general. Esa distancia es la que, en el segundo periodo del filme, hace que la cámara nos confunda cuando Scottie, recién salido del sanatorio, mira de nuevo hacia el coche verde aparcado a la puerta del hotel y ve aparecer una mujer que, de lejos, es una sinécdoque de Madeleine: rubia, abrigo blanco, vestido negro, guantes negros. Al acercarse la cámara, descubriremos que se trata de una mujer de edad, en nada parecida a Madeleine. Se ha producido un ligero malentendido. Por un momento, creíamos tener ante sí al fantasma de una muerta, pero todo es producto de la distancia.

Los siguientes pasos llevan a Scottie y a Madeleine hasta una floristería donde tiene lugar la famosa escena en que Scottie mira a Madeleine, y nosotros vemos, por una parte, a Scottie mirándola a ella y, por otra, un espejo y un ángulo de visión que él no puede ver. No hay que borrar, sin embargo, el protocolo que precede y enmarca significativamente esa situación de doble y triple mirada. No hay que olvidar que los dos coches penetran en un callejón angosto y oscuro, y que él y ella acceden a la tienda por el cuarto trasero de la tienda de flores. ¿Qué ve Scottie al entrar en ese cuarto pocos segundos después de que ella lo haya hecho? Un lugar lleno de cachivaches, no demasiado limpio y, sobre todo, oscuro. Scottie sigue a Madeleine a través de un camino en sombras, tiene que forzar la vista, queda sin luz su misma figura, y cuando luego abra la puerta que da a la tienda, en el mismo acto de esconderse para no ser visto, solo podrá exponer un ojo y mirar a través de un resquicio. La cámara abre completamente la puerta para que veamos a Madeleine, pero eso no es ni lo que está viendo Scottie ni cómo. La cámara se separa del ojo de Scottie, se produce una fractura en la identificación cámara-ojo de Scottie. Como en el momento posterior del espejo, vemos lo que él no ve. Un ojo de Scottie está ciego, ha sido alcanzado por la navaja, el otro mira a través de una línea, y lo primero que puede columbrar es la espalda y el moño de una mujer.

Creo que los datos sensoriales de luz y oscuridad que percibimos en toda esta escena son lo suficientemente significativos para poner de relieve la distancia que media entre Scottie y Madeleine. ¿Y qué sucede, después, en el cementerio? En el interior de la iglesia, no la ve; al acceder por una estrecha puerta al cementerio la puede contemplar, pero de lejos y como en medio de una neblina. Todo esto forma parte de la lógica del detective que sigue a alguien tratando, a su vez, de no ser sorprendido en el acto del seguimiento. Sin embargo, los fotogramas, en su «montaje interno» (Eisenstein), trabajan una disposición de los elementos encuadrados que agudiza la dificultad de la mirada. Y esto ya no se debe a la lógica de la acción detectivesca, sino al propio discurso fílmico.

Así transcurren las cosas, de nuevo, en la escena siguiente del museo. Scottie ve a Madeleine sentada, lejana, en perfil de espaldas y cuando se acerca cauto por detrás para averiguar qué cuadro está ella mirando, la cámara inicia un juego de analogías que solo pueden tener lugar a partir del fraccionamiento que toda sinécdoque acarrea. Tal fraccionamiento implica focalizar una parte en vez del todo. La parte se pone en evidencia, el todo se oculta. Entonces, nace la metáfora al equiparar las partes fraccionadas. Scottie mira hacia Madeleine (1.º plano) que es un perfil de espaldas y un cabello rubio (2.º plano); Scottie mira (3.º plano) el ramo que Madeleine ha dejado a su lado sobre el banco donde está sentada (4.º plano - primer plano, aislamiento del ramo); la cámara y los ojos de Scottie se trasladan hasta el ramo que tiene en su regazo Carlotta y que es muy similar al de Madeleine (5.º plano - primer plano); Scottie mira (6.º plano) el moño en bucle de Madeleine (7.º plano - primer plano); la cámara y los ojos de Scottie se trasladan hasta el moño en bucle de Carlotta (8.º plano - primer plano); Scottie que mira (9.º plano) a Madeleine que sigue siendo una espalda y un cabello (10.º plano). El desarrollo de estos diez planos ponen de manifiesto que Scottie sigue sin ver a Madeleine, excepto en posiciones difíciles o excepto a través de unos objetos cuya función es llevarlo a otra cosa distinta e igual.

Lo que Scottie ha visto, en definitiva, es un perfil, una espalda, un ramo, un moño en forma de bucle y, eso sí, de frente y con claridad el retrato de alguien que murió en 1857. El clímax de esa ceguera o dificultad de visión se alcanza en la secuencia si-

guiente cuya atmósfera recuerda ciertas narraciones terroríficas de Henry James. Lo que en esta secuencia acontece no es ya que Scottie no vea o vea solo una parte, sino que le asaltan dudas sobre si ha visto algo real o ilusorio (y la visión de algo ilusorio es el colmo de la ceguera), concretamente sobre si ha visto entrar a Madeleine en el hotel Mckittrick y si ésta se ha asomado a la ventana de la habitación que hay en el primer piso. La distancia insiste, repite su estrategia. Desde su coche la ha visto penetrar en el hotel. Allá a lo lejos, la figura de Madeleine se recorta en la ventana. En cambio, unas breves palabras con la señora de recepción y una visita a la habitación donde se supone que ella se encuentra, revela dos hechos: ni Madeleine se halla en dicha habitación, ni su coche está aparcado donde los sentidos aseguraban que lo había estacionado. Scottie, quizá, comienza a hacerse preguntas acerca de la realidad y la fantasía.

Sin duda alguna, el filme ha instalado en su centro vertiginoso el problema de la visibilidad. Sabemos que es un error, un montaje, que probablemente hasta la viejecita de recepción forma parte del programa de Gavin Elster. De todos modos, la señora que atiende a Scottie ha dicho que quien se hospeda en la habitación correspondiente se llama Carlotta Valdés y es española. Si quien entró en el hotel era Carlotta Valdés es lógico que la habitación estuviera vacía y más lógico aún que no haya coche alguno. Si era Carlotta, Scottie ha visto un fantasma doblemente alejado: por ser un fantasma y por haber muerto hace un siglo (un dato ¿anecdótico?: *Vértigo* se filmó en 1957, un siglo después de la muerte de Carlota). ¿Cómo iba Scottie a encontrar en la habitación del primer piso a una muerta, a Carlotta Valdés?

Esta pregunta nos lleva al segundo tipo de distancia, la que podríamos llamar distancia por falta de identidad. La lejanía espacial entre los dos cuerpos se acaba con el fingido intento de suicidio por parte de Madeleine. Por fin, entran en contacto, se palpan, se ven y solo unos centímetros separan los rostros de ambos cuando ella, experta nadadora, simula estar inconsciente en la escena del coche. Scottie ya no solo verá a Madeleine de cerca, sino que en el ínterin que separa el salvamento de la tensa y erótica estancia en la casa de Scottie, la desnudará, descubrirá la piel y los detalles físicos de ese ángel femenino que hace como si estuviera ausente. Que el acto de desnudamiento-desvelamiento quede implícito, no narrado, refuerza su poder de sugestión. Más

aún, sus manos se tocarán, Scottie fingirá que estaba en la bahía por casualidad, y ese será el instante de una toma de conciencia a partir de la que se desatará el contacto definitivo: los besos y abrazos en la escena del acantilado, en la caballeriza de la misión de San Juan Bautista y poco antes de que ella escape hacia la torre de la iglesia.

Al día siguiente, Madeleine conducirá en espiral hasta que su perseguidor se descubra perseguido, buscado por una carta de agradecimiento y esperanza (lectura literal e irónica). Los dos acabarán dando un paseo juntos. ¿Los dos? Esta pregunta reclama poderosamente nuestra atención: ¿Por qué decimos que hay dos? Al tratar este filme como una historia de amor surrealista, siniestra, pasional, etc., la crítica supone que hay dos personas, Scottie y Madeleine, simuladoras, travestidas, pervertidas, incluso con problemas de rol,[43] pero dos al fin y al cabo. Como se suele decir, ellos forman una pareja. ¿Y es seguro que forman una pareja? ¿Qué es una pareja en el caso concreto de *Vértigo*? ¿De dónde se saca la crítica que Hitchcock ha filmado una película, entre otras cosas, sobre una pareja, sobre dos, sobre Scottie y Madeleine? De hecho, nada hay en este filme que pruebe tal cosa. Más bien lo contrario. En una fábula en la que nada (o casi nada) significa lo que aparentemente significa ¿por qué el dos iba a significar única y exclusivamente dos?

Resultaría demasiado fácil interpretar este recorrido de Scottie tras Madeleine según los términos que Laura Mulvey introdujo en su ya clásico ensayo *Placer visual y cine narrativo*.[44] ¿Confirma *Vértigo* esa tendencia del cine de Hollywood a la escoptofilia, a tomar a una persona como objeto, sometiéndola «a una

43. En la obra ya citada, Eugenio Trías, por ejemplo, al hablar de la «segunda película» pregunta: «¿Quién se expresa, Judy en el papel de Madeleine, instruida por Elster, Judy temerosa de que el detective la descubra, acosada por sus preguntas, Judy poseída por su papel teatral, identificada con Madeleine hasta enajenarse y fundirse en ella, Judy, poseída en su papel, enamorada, en tanto que Madeleine, del detective...?» (p. 104). No creo necesario, por otro lado, volver a insistir en los trabajos de B. Améngual, Robin Wood, Cabrera Infante, Raymond Bellour, y un largo etcétera bien conocido.

44. Ensayo incluido en el libro de Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009. La versión española de este ensayo, *Placer visual y cine narrativo*, Eutopías, 2.ª época, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de Valencia, 1988. Cito a través de esta traducción.

mirada controladora y curiosa»?[45] ¿Podemos decir que también este filme responde a la división del trabajo heterosexual en activo/pasivo que ha controlado la estructura narrativa y que convierte al hombre en el «soporte activo de la historia»?[46] ¿Presenta, pues, *Vértigo*, «todos los atributos del superego tradicional»?[47] Así lo cree Mulvey, quien escribe: «En *Vértigo* la cámara subjetiva predomina. Aparte de un *flashback* desde el punto de vista de Judy, la narración está organizada en torno a lo que Scottie ve o deja de ver».[48] Sin duda, estas palabras de Mulvey son tan iluminadoras como problemáticas. No se trata de poner en duda la teoría de esta autora cuya aportación a la teoría feminista del cine es de una gran perspicacia. Más bien, se trata de señalar ese punto en el que la teoría, en su vértigo, se ve arrastrada por sus propias premisas a una ceguera. A pesar de que, en efecto, *Vértigo*, es uno de sus ejemplos fundamentales, Mulvey no ha «leído» adecuadamente este filme.

Analicemos el porqué. Dado que su teoría descansa sobre el concepto de escoptofilia, el cual supone un sujeto que mira de forma activa, controladora y curiosa (el hombre) y otro sujeto pasivo que es mirado, entonces todo depende del acto de mirar. Un ciego no puede obtener un placer escoptofílico excepto a través de un virtual recuerdo. Si es así, entonces se entiende muy mal la afirmación de Mulvey según la que «la narración está organizada en torno a lo que Scottie ve o deja de ver». Una de dos: o Scottie «ve» y entonces puede ser un *voyeur* escoptofílico, o bien «no ve» y en ese caso no puede ser un *voyeur* escoptofílico. Y el problema reside justo en ese matiz en el que da la opción de que Scottie vea o no vea, porque incurre en una grave contradicción que podría invalidar su teoría cuando la aplica al filme *Vértigo*. ¿Qué razón puede haber tenido Mulvey para sugerir la «ceguera» de Scottie? La respuesta es clara: la evidencia de que tal y como estamos comprobando, Scottie «no ve» en varios sentidos. El trasfondo del problema es que, enfrentada a este filme, esta teórica tiene que incluir en su juicio que Scottie no acaba de ver. Pero, claro, este reconocimiento, ¿no se basta para arrojar du-

45. *Ibíd.*, p. 5.
46. *Ibíd.*, p. 11.
47. *Ibíd.*, p. 18.
48. *Ibíd.*, p. 17

das en torno a la teoría de que Scottie es el hombre activo que mira a la pasiva Madeleine? ¿No problematiza la escoptofilia de dicho personaje? Si no ve, ¿cómo va a mirar?

El error de Mulvey consiste en creer que la cámara se encuentra en el punto de vista de Scottie, de ahí que hable de «cámara subjetiva», cuando lo cierto es que la cámara es autónoma respecto a ese supuesto sujeto activo. Los análisis que William Rothman llevó a cabo en torno a los filmes de Hitchcock de la primera época, serían igualmente aplicables a filmes como *Vértigo* tal y como demostró en un trabajo posterior.[50] De hecho, el punto de vista en *Vértigo* corresponde no a la subjetividad de Scottie, sino a la cámara misma. Cuando ésta coincide con el punto de vista de este personaje es con dos objetivos. poner de relieve la «ceguera» de Scottie debida al engaño en que vive y la «ceguera» del espectador, quien durante la primera parte del filme cree las cosas que le van mostrando. Según lo primero, el sujeto verdaderamente pasivo es Scottie ya que es él el que está siendo mirado y vigilado por Madeleine (Judy) y por Gavin Elster. A este respecto, Rothman ha señalado cómo la técnica de filmación de la falsa Madeleine nos la exhibe como un fantasma irreal (recuérdese, por ejemplo, la escena del cementerio en el que la imagen del personaje de la mujer está enmarcado y filtrado por una bruma nebulosa).[51] De acuerdo con lo segundo, la coincidencia del punto de vista de la cámara con el de Scottie es solo un recurso que será abandonado cuando dicha coincidencia ya no convenga a la diéresis fílmica. A este respecto basta tener en cuenta la secuencia en la que la cámara se recrea mostrando a Judy escribiendo una carta, que nunca enviará a Scottie, y en la que revela todos los secretos relacionados con el asesinato de la mujer de Elster al espectador.

Uno de los grandes sabotajes de Vértigo consiste precisamente en desmontar la oposición entre un macho activo que mira y disfruta de una hembra pasiva que es mirada y disfrutada. Pues quien es verdaderamente pasivo, mirado y contemplado en todo su pormenor, es Scottie, quien sufre durante toda la primera parte

49. William Rothman, *Hitchcock: The Murderous Gaze*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

50. William Rothman, *The «I» of the Camera. Essays in Film Criticism, History and Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

51. *Ibíd.*, p. 223.

de la película un estrecho control. Y no se puede argumentar sin más que Gavin Elster es otro sujeto masculino que controla, ya que Madeleine-Judy participa en el asesinato tanto como él. En este sentido, el filme dice justo lo contrario de lo que Mulvey le atribuye. Cuando en la segunda parte, Scottie tome la decisión de actuar no será ya para mirar y disfrutar, sino para hacer y llevar a cabo una venganza. Por consiguiente, la coincidencia del punto de vista de la cámara con Scottie es solo un recurso en función de los intereses narrativos, y sobre todo en función de los diferentes sabotajes que está llevando a cabo este filme. Nadie controla en realidad a nadie, ya que es la cámara la que lo hace. En principio, se limita a mostrarnos de la figura de la falsa Madeleine todo aquello que induce a creer en su posesión. Tras la aparente muerte de ésta, la cámara se dedica a denunciar el error de interpretar toda la primera escena como si fuera real, lo cual quiere decir que metafóricamente el filme está denunciando, asimismo, los mecanismos de la representación.

En cualquier caso, las historias, esas narraciones intencionalmente falsas que cuentan los personajes, la cámara, el director, y hasta la misma noción de narratividad que en esta situación juega un papel muy importante, vuelven a tomar cartas en el asunto. Gavin Elster le había preguntado a Scottie: «... do you believe that someone out of the past, someone dead... can enter and take possession of a living being?». Un poseso o una posesa es alguien cuya identidad ha sido invadida por otra identidad, o al menos por otro «algo» (Scottie le dirá a Judy Barton: «There's something in you that... »). Norman Bates, ¿era uno en *Psicosis*? No, por lo menos era dos, él y su madre. Y el Roger Thornill de *Con la muerte en los talones* ¿era uno? No, como mínimo era dos, él y George Kaplan. Después de salir del sanatorio, Scottie encuentra a Judy Barton justo cuando se halla en la puerta de la floristería donde la falsa Madeleine había adquirido el ramo de Carlotta Valdés. La copresencia de esas tres figuras es un detalle significativo. ¿A quién ha encontrado Scottie? Sigue por la calle a esa chica vestida de verde hasta el hotel *Empire* y ve, allá arriba, su figura abriendo la ventana de su habitación. Es imposible no relacionar el montaje interno de este fotograma con el de aquel otro en que Scottie vio dibujarse el cuerpo de Madeleine en la ventana del hotel Mckittrick. La analogía reúne en un mismo espacio dos planos, dos formas, por lo menos dos personas

En consecuencia, es natural que una vez Scottie se ha atrevido a subir hasta la habitación de Judy Barton, el diálogo transcurra de la forma en que transcurre. «SCOTTIE: Please. Just let me talk to you; JUDY: What about?; SCOTTIE: You; JUDY: Why?; SCOTTIE: Because you remind me of somebody». La situación es tensa (o fingidamente tensa). «SCOTTIE: Where did you live before?; JUDY: Salina, Kansas (pausa) What is this? What do you want?; SCOTTIE: I just want to know who you are». Esta es la pregunta fundamental: «quiero saber quién es usted», fundamental porque podría estar dirigida perfectamente a la falsa Madeleine. Saber quién es alguien es verlo. Ver a alguien sin saber quién es, forma parte de casi un hábito automático de percepción que lo vuelve invisible. La demostración de ello la tenemos en que los datos más visibles, es decir, la presencia y la identificación civil («my Kansas driver's licence, Judy Barton, number Z296794, 425 Maple Avenue, Salina, Kansas, see the address on this one? It's this place, right here, a California licence, issued May 25th, 1954 [pausa] You wanna check my thumbprints? Are you satisfied?», dice Judy) harán aflorar una sonrisa en los labios de Scottie, pero no le dirán nada. Porque, ¿tiene huellas dactilares Judy? ¿Las tenía Madeleine? ¿Cómo serán las huellas dactilares de un ángel?

Scottie desnuda a Madeleine, la toca, la besa, se fusiona en un abrazo con ella. Pero ¿quién es la que abraza, besa, toca y se muestra desnuda? Alguien que está sujeto a un eclipse constante. Lo había dicho Gavin Elster durante la conversación con Scottie acerca de Carlotta Valdés: «is someone else again». En ciertos momentos, Madeleine desaparece y viene Carlotta... o algo. Escena con el mar de fondo; Madeleine se debate entre su propio yo y el de la otra; Scottie la interroga con cierto apremio e insistencia; y Madeleine haciendo como que ve a través de los ojos de la otra, recordando responde: «It's as though I were walking down a long corridor that once was mirrored fragments of that mirror still hang there and when I come to the end of the corridor, there's nothing but darkness, and I know that when I walk into the darkness that I'll die. But I've never come to the end, I've always come back before then...».[52] Scottie se turba, se

52. «Es como si avanzara por un corredor (pausa) que había tenido espejos y en el que aún quedan fragmentos de esos espejos, y a medida que penetro en el corredor no hay más que oscuridad, y sé que cuando me adentre en la oscuridad (pausa) encontraré la muerte, pero nunca he llegado al final...».

agita su ánimo y afirma el principio hermenéutico de reconstrucción: «If I could just find the key, the beginning, and put it together». «And so explain it away?» responde Madeleine. Pero no puede. Scottie no conseguirá hallar ningún principio, sencillamente porque no lo ve. Durante toda la primera parte del filme, hasta la muerte de Madeleine, Scottie es como un lector pasivo que se deja imponer las leyes del texto, sus fronteras, desde la más absoluta pasividad. Lo que ve (para no ver) es una compleja representación que le marca la línea que debe seguir; si bien, como he apuntado antes, su pasividad se debe al abandono del cuerpo-vértigo que se ha contado a sí mismo una historia.

Judy dramatiza la historia de Madeleine, una Madeleine-otra que vive en el campo y apenas viene a la ciudad. La historia de Madeleine que representa Judy no tiene nada que ver con la de la Madeleine esposa legal de Gavin. Además, la Madeleine contada por Judy solo existe a ráfagas, aparece y desaparece en manos de un parásito llamado Carlotta Valdés que la habita y la incita a la repetición de lo que a ella le sucedió: la muerte. Sin embargo, quien primero seguirá los pasos de Carlotta es aquella que no hemos visto durante todo el filme, la verdadera Madeleine. ¿Quién ha visto a Madeleine? Nadie, excepto el marido que la asesina, nadie porque la única imagen que aparece es la de un rostro ya muerto y cubierto por la mano del asesino. «Quiero saber quién es usted», decía Scottie. ¿Usted? ¿Quién?

La narración de Judy, la narración de Madeleine y la narración de Carlotta Valdés no encuentran un punto de articulación, se entorpecen entre sí, se molestan, se tapan, son como códigos que se excluyen mutuamente en el interior de un mismo espacio o cuerpo. A ellas habría que añadir, no lo olvidemos, la narración de Gavin y la de Scottie. La principal consecuencia es que Scottie no puede ver excepto un juego de eclipses que le nublará los ojos y le dejará fuera del afuera. La cámara nos ofrece una escena muy sintomática a este respecto. Midge y Scottie vienen de oír la narración de Pop Liebl; Midge quiere saber qué se trae entre manos Scottie; detienen el coche a la puerta de la casa de ella y he aquí el diálogo:

> MIDGE: The idea is that the beautiful Carlotta has come back from the dead and taken possession of Elster's wife. Johnnie, really, come on!

SCOTTIE: I'm not telling you what I think but what he.
MIDGE: What do you think?
SCOTTIE: Well... I...
MIDGE: Is she pretty?
SCOTTIE: Carlotta?
MIDGE: No, not Carlotta. Elster's wife.
SCOTTIE: Yes, I guess you'd consider that she would... You could.
MIDGE: I think I'll go take a look at that portrait. Goodbye.[53]

El diálogo reproduce a la perfección tanto los equívocos y malentendidos del filme como la imposibilidad de una identificación debida a la relación conflictiva entre sus diferentes narraciones. ¿Por qué Scottie cree o hace como si creyera que Midge está preguntando por la belleza de Carlotta? ¿Por qué, a su vez, aclarado ya el error sobre el sujeto de la conversación (no le preguntaba por Carlotta, sino por la mujer de Elster), Midge se despide diciendo que irá a ver el retrato que, sin lugar a dudas, hace referencia a Carlotta (iré a ver si Carlotta es guapa)? La razón se debe a que el diálogo alegoriza la imposibilidad de saber de quién o de qué se está hablando. Que en un espacio concurren dos planos, dos figuras, queda bien patente en el fotograma que veremos un poco después. Ya solo Scottie en su coche, coge el catálogo, lo abre por la página que reproduce el cuadro de Carlotta Valdés y, entonces, en un plano subjetivo, la cámara superpone el cuadro y el perfil del rostro de la falsa Madeleine.

Analicemos con brevedad este fotograma. El cuadro del museo era una reproducción, una pintura, de una figura real. La fotografía del catálogo es la reproducción de una reproducción. El perfil de Madeleine es una auto-cita de la narración fílmica, es decir, reproduce la escena en que por primera vez Madeleine —que no es más que una reproducción de la otra Madeleine (en

53. MIDGE: Así que la loca y hermosa Carlotta ha vuelto de entre los muertos y se ha posesionado de la mujer de Elster. Pero John, vamos, qué absurdo.
SCOTTIE: No le he contado lo que yo creo, sino lo que cree él.
MIDGE: ¿Y tú qué piensas?
SCOTTIE: Pues... Yo...
MIDGE: ¿Es guapa?
SCOTTIE: Carlotta?
MIDGE: No, Carlotta no, la mujer de Elster.
SCOTTIE: Pues sí, puede... puede considerársela guapa.
MIDGE: Tendré que ir a echar un vistazo al retrato. Adiós.

la carta, Judy confiesa que Gavin la eligió porque se le parecía)— pasa junto a Scottie en el restaurante. El rostro de Madeleine es, pues, la reproducción de una reproducción. Las dos segundas reproducciones se superponen, y el efecto de dicha junción es una pérdida de definición de ambas imágenes. ¿Qué ve Scottie? Un cruce, una intriga (la música que acompaña es la música-suspense), una falta de identidad. Llegamos, de este modo, a la segunda razón por la que Scottie está ciego: lo que mira es un cuerpo repleto de posibles personalidades, me atrevería a decir, un cuerpo relleno de muchos otros posibles cuerpos. Scottie toca, pero ignora lo que está tocando. Mas si Madeleine es un espacio donde se cruzan muchas figuras y volúmenes ¿cómo es posible asegurar que este filme de Hitchcock es una historia de amor-pasión entre dos personas?

El filme de Hitchcock sabotea esa visión del mundo en que la pareja está formada por dos personas. Creo que deberíamos contentarnos con decir que hay parejas sin conjunto de pertenencia, que no están ni presentes ni ausentes, que pululan en una torsión suplementaria. Además: ¿quedaríamos tranquilos diciendo que ese cuerpo-vértigo que es Scottie y que ansía derramarse en lo otro se define por su unidad? Probablemente no, y por eso «¿quién es usted?» es una pregunta incontestable. Desde luego, no es la segunda parte del filme la encargada de contestarla.

Lo que define a Madeleine es una espalda, un moño visto desde atrás y una falta de identidad. En *Psicosis*, la hermana de la víctima de Norman Bates se encuentra también ante una mu-

jer de espaldas y un moño visto desde atrás. Cuando le da la vuelta lo único que ve es una calavera (un resto, una huella) de quien probablemente fue una mujer. Scottie da vueltas por los tejados, en coche, en los accesos de vértigo; Scottie también le da la vuelta a esa espalda y ese pelo. Lo que sorprende es una mezcla de figuras en fuga constante (seres de fuga, diría Proust): una mujer desgraciada que murió en 1857; una mujer rubia con el moño en forma de bucle, elegante, pausada, ausente, poseída, ángel; una mujer con gafas que en otra repetición-parodia pictórica pone su rostro en el cuerpo perteneciente a un cuadro; una mujer de 1857 que es la esposa de Gavin Elster (el sueño del exdetective tras el juicio); una mujer pelirroja, corriente, presente y poseída por algo, etc. Scottie topa con la repetición, la muerte de Carlotta, la muerte de Madeleine, la muerte de Judy, pero con una repetición hecha del material de las diferencias que no deja ni señalar ni circunscribir nada [54]

Y es obligatorio detenerse en un último detalle. hasta la muerte de Madeleine, Scottie ha sido el lector de un texto que en virtud tanto de una narración que se ha contado a sí mismo y para sí mismo como de otras narraciones entrecruzadas, se ha abandonado en los brazos de la pasividad. Ha dibujado una línea: la floristería, el cementerio, el museo, el hotel Mckittrick. El juez lo deja bien claro ante un afectado y angustiado Scottie: «Es lamentable que conociendo sus tendencias suicidas no pudiera hacer mayor esfuerzo la segunda vez (pausa). Pero no estamos aquí para juzgar la falta de iniciativa del señor Ferguson, no hizo

54 Es del todo evidente que *Vértigo* es, entre otras cosas, un filme que trata el problema de la repetición tanto en el «interior» del propio texto como entre distintos textos de Hitchcock. No descubro nada si digo que no es una repetición platónica (o solo platónica), sino nietzscheana o proustiana. Sería interesante, en este sentido, contrastar las simetrías y los significantes diferenciales (cabello rubio - cabello pelirrojo, voz sugerente - voz vulgar, perspectiva de la casa-hotel Mackittrick - perspectiva del hotel Empire - perspectiva de la casa de Norman Bates, vértigo de Scottie - vértigo de Thornill y/o Kaplan, moño visto por detrás de Madeleine - moño visto por detrás de la madre de Norman Bates, espirales de *Vértigo* - espirales de *Psicosis*, etc.) de este filme con tres trabajos que, en el lenguaje de la filosofía o de la crítica literaria, enfocan ese mismo problema. Me refiero a Gilles Deleuze, *Différence et repetititon*, Paris, PUF, 1969; Jacques Derrida, «Signature événement contexte», en *Marges de la philosophie*, *op. cit.*; y más en relación con el texto artístico, J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Harvard University Press, 1982.

nada, y la ley tiene poco que decir sobre cosas no hechas...». Scottie no se limita a constatar, en los primeros compases de la acción fílmica, que no quiere hacer nada; alguien debe reafirmarlo desde el lugar de las decisiones por excelencia: la Ley; alguien lo acaba de confinar en los círculos de la nada: en un sanatorio. En secreto nosotros sabemos, sin embargo, que sí hizo: contarse una historia que lo redujo a la inmovilidad vertiginosa.

Pero ahí se acaba la nada. Puesto que el ángel-Madeleine murió siendo una falta de identidad, es decir, un significante sin significado fijo, Scottie quiere participar en la violencia de esa ausencia de definición. Primero, se torna bustrófedon, ya no quiere continuar por el camino derecho y trazado, rompe la línea que había seguido en la primera parte. del restaurante ya no va a la floristería, sino al museo, y ahora sí, del museo va a la tienda de flores, donde descubre a Judy y va a un hotel. Después, mientras Judy finge que no sabe nada, invade la representación de ésta y la fuerza a ser la apariencia de Madeleine, logrando que se vista, se peine y se tinte el pelo igual que aquélla. El fotograma de la aparición de Judy-Madeleine es el triunfo de un fracaso. conseguir que algo se parezca lo máximo posible a un original difuminado. Por eso, Judy-Madeleine sale del baño envuelta en una bruma.

¿Qué indica la bruma? Que allí hay una ilusión, una apariencia, que casi es.. pero no es. E inmediatamente salimos de dudas: Judy tiene un lapsus y se pone el medallón de Carlotta que le regaló Gavin Elster. Por fin, sabe la verdad Scottie. ¿La verdad? Obtener una información no descubre, en este caso, la verdad, al contrario: añade una narración más a las narraciones que antes existían, ciega más aún al exdetective. El cuerpo «desnudo», por fin, de Judy recoge en ese momento con mayor profundidad la narración del ángel-Madeleine que ha devenido un ángel caído (sin dejar de ser ángel puro). Definitivamente, Scottie es el lector que ya no respeta el texto porque sabe que éste le ha estado tomando el pelo, y lo descoyunta.

La primera vez que estuvieron en la misión de San Juan Bautista, él intentó retenerla y ella respondió que era demasiado tarde. Esta segunda vez, ella intenta detenerlo y él dice que es demasiado tarde. Scottie ya no es Scottie, es el cuerpo-vértigo que arrastra literal y ciegamente a otro cuerpo (pensemos en el fotograma que enseña los pies de Judy remolcados escalera arriba). Quiere una segunda oportunidad, no para ver, pues sabe o intu-

ye que eso es imposible, sino para mover un cuerpo que antes era el señuelo de un ángel sin identidad, para desparramarlo y desparramarse. El bulto oscuro de la monja es la señal inesperada de que la posesión de un cuerpo por otro, de un espíritu por otro, continúa, la señal de que Gavin Elster creaba la verdad (hueca) a su pesar cuando en su programa-ficción le preguntó a Scottie: «do you believe that someone out of the past, someone dead... can enter and take possession of a living being?». *Vértigo* parece decirnos que la imposibilidad de mirar no debe tomarse muy a la ligera. O dicho en forma de pregunta: ¿Cuántas figuras o personas hacen falta para que se dé una historia de amor?

2. **La maleta de Cervantes, o el olvido del autor**

En este texto, además de continuar la cartografía de un texto saboteador cuya pertenencia a la modalidad tética o atética está lejos de ser clara, se subraya dos hechos. Por una parte, se muestra la forma en que una novela tan canónica como *Don Quijote* lleva a cabo el sabotaje de las tesis que defienden la desaparición de la figura del autor. Por otra parte, se desarrolla un tipo de escritura en libertad que roza los límites de lo no mimético, y que se acoge a una cierta practica del automatismo propugnado por el surrealismo.

Voy a hablar de una maleta. De una maleta vieja.

Entre los numerosos acontecimientos que pueblan *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (en adelante D.Q.)[55] hay uno que siempre ha llamado mi atención: el de esa maleta *olvidada* en la venta que contiene, entre otros escritos, la *Novela del curioso impertinente* (I, 32). El interés fundamental de este trabajo reside en dicha maleta y en su propietario, o expresado de forma más precisa, en *la relación* entre la maleta y su propietario (aunque éste pueda ser un *pirata*).

¿De quién es la maleta? La pregunta es muy semejante a cuando alguien se interroga acerca de la autoría de un texto: ¿de quién es este texto? Y, además, esta cuestión es extensible, asimismo, a

55. Todas las alusiones y citas de esta obra están extraídas de Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Andrés Murillo, *op. cit.*

parte del contenido de la maleta, bien entendido que habrá que prestar especial atención a cómo es dicha maleta: ¿quién es el autor de algunos de los textos en ella hallados?

En definitiva: ¿quién? La pregunta es: ¿quién?

Todo se inicia en una escena en la que se vuelve a uno de los motivos «canónicos» de D.Q.: la discusión en torno al carácter verdadero o mentiroso de libros como *Don Cirongilio de Tracia o Felixmarte de Hircania*. El ventero («quijotizado ya», dice Unamuno)[56] defiende como cosa cierta que Felixmarte se bastó para acabar, él solo, con un ejército de «más de un millón y seiscientos mil soldados, todos armados desde el pie a la cabeza» (I, 32: 396). Por supuesto, el cura y el barbero han señalado previamente que tales libros «son mentirosos y están llenos de disparates y devaneos» (I, 32: 395) y se muestran dispuestos a proseguir la quema de los falsos papeles y libros. ¿De dónde han salido los manuscritos objeto de discusión? Dado que el ventero no cree que los libros de caballerías sean la causa de la locura de Don Quijote y manifiesta ser, como el resto de su familia, un lector voraz y empedernido de dichos libros, el cura le pide que enseñe los que lee de forma tan apasionada. Es entonces cuando la maleta hace su aparición por primera vez. El ventero entró en su aposento y «sacó dél una maletilla vieja cerrada con una cadenilla» (I, 32: 394). Hasta un poco más adelante no se nos volverá a decir nada acerca de la maleta que, por el momento, parece cumplir solo una función ancilar: el simple recipiente donde se guardan textos dispares, algunos de los cuales van a ocupar una buena y discutida posición en el curso narrativo de D.Q.

A juzgar por los datos informativos que se nos ha proporcionado, la primera impresión es que el dueño de la maleta puede ser el ventero. Este acostumbra a leer el contenido de la maleta, entra por ella en su aposento. Por tanto, nada impide pensar en él como su dueño. Dueño de la maleta, pero no de los papeles escritos que ésta contiene. La maleta es como su pequeña librería. Y aquí se abre una pequeña fisura debido a la mezcla de la idea de viaje (al fin y al cabo una maleta sirve, al igual que la metáfora, para trasladar cosas de un lugar a otro, para viajar en fin) y la de posesión: por ejemplo, la librería de Don Quijote ocu-

56. Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 119.

pa un lugar fijo en su casa, toda librería no electrónica (y, tal vez, también la electrónica aunque con otro concepto de topos) ocupa, de hecho, un emplazamiento determinado. De forma tangencial se está sugiriendo el matiz de la pérdida y de la desposesión y, por tanto, el de la tachadura del «su» posesivo: «su maleta», ¿su?, ¿de quién? Una maleta parece estar destinada, trátese de un aeropuerto, una estación de tren, un hotel o una venta, a extraviarse, a desvincularse de su dueño, a cambiar de dueño y, tal vez, a quedarse sin dueño, a desaparecer. Lo que Derrida dice de la carta sería válido en este contexto para la maleta: «La estructura restante de la carta es que [...] puede siempre no llegar a su destino [...] No que la carta no llegue nunca a su destino, pero es propio de su estructura el poder, siempre, no llegar. Y sin esa amenaza [...] el circuito de la carta ni siquiera habría empezado».[57] Con el matiz añadido de la pérdida. Así la maleta o cartera de Walter Benjamin tras su suicidio («La cartera que contenía el manuscrito cuya conservación era para Benjamin en su fuga lo más importante no llegó a encontrarse» cuenta Bernd Witte).[58]

Pero por si no fuera suficiente con la condición de posibilidad de la carta, cartera o maleta, lo que hasta ahora era solo una sugerencia implícita en la presencia del objeto maleta, es decir la posibilidad de no llegar a su destino o, más adecuado a nuestro caso, la posibilidad de extraviarse se hace realidad. De repente, sabemos que la maleta es una maleta extraviada por alguien que estuvo en la venta. En concreto: la maleta es una maleta *olvidada*. Una maleta *olvidada*. Ya se llevaba el ventero la maleta cuando el cura (otro sospechoso y voraz lector a pesar de sus condenas y diatribas) advierte la presencia de «ocho pliegos escritos de mano» con el atractivo título de *Novela del curioso impertinente*, y declara su voluntad de leerla. He aquí las palabras que le dirige el ventero:

57. En *La tarjeta postal, de Freud a Lacan y más allá*, México, Siglo XXI, 1986, p. 183, traducción española parcial del libro *La carte postale, de Socrate a Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980. Ofrezco la cita en su versión original: «La structure restante de la lettre, c'est que [...] peut toujours ne pas arriver a destination [...] Non que la lettre n'arrive jamais a destination, mais il appartient a sa structure de pouvoir, toujours, ne pas y arriver. Et sans cette menace [...] le circuit de la lettre n'aurait pas même commencé» (p. 472).

58. Bernd Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 227.

—Pues bien puede leella su reverencia, porque *le* hago saber que algunos huéspedes que aquí la han leído les ha contentado mucho, y me la han pedido con muchas veras; mas yo no se la he querido dar, pensando volvérsela a quien aquí dejó esta maleta olvidada con estos libros y esos libros y esos papeles; que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo, y aunque sé que me han de hacer falta los libros, a fe que se los he de volver; que, aunque ventero, todavía soy cristiano [1, 32: 398].

Poco antes de que se inicie la pertinente o impertinente narración leída en voz alta por el cura, nos enteramos de que el ventero no es el dueño de la maleta y de los libros y papeles en ella contenidos. El «dueño» se la dejó olvidada en la venta *y existe la posibilidad de que vuelva*. La intención declarada del ventero es restituírsela en cuanto tenga la oportunidad. Si el ventero hubiera sido el dueño no habría dudas: la relación entre propietario y maleta sería la relación entre poseedor y poseído. Siempre hubiera quedado el interés por el autor de ese curioso impertinente, pero desde luego tendríamos claro que el ventero no es el autor. Ahora cabe la legítima sospecha de si ese «alguien» que ha dejado olvidada la maleta será el autor de esa novela que, a renglón seguido, empezará su andadura. Además, surgen de inmediato las preguntas por ese «alguien». ¿Quién es ese «alguien»? ¿Es ese «alguien» el autor de la *Novela del curioso impertinente*? ¿Coinciden el autor de dicha novela y el dueño de la maleta? En cualquier caso, estas preguntas se imponen porque la maleta y su contenido están desligados de su dueño y posible autor, porque la maleta está olvidada y extraviada. Pues bien, al mismo tiempo esta situación accidental no hace más que simbolizar o expresar lo que sucede con toda clase de texto: el texto está por definición separado de su autor. Lo supo Platón y lo han repetido a su manera Mallarmé, Blanchot, Derrida, Foucault, Barthes y toda una tradición del siglo XX.

Cervantes también está planteando esta misma cuestión justo en uno de los textos que, como se suele decir, fundan la novela y la literatura modernas. En D.Q. se está figurando la desaparición del autor a través de determinadas estrategias textuales. La más conocida y comentada sería la del juego entre un narrador anónimo (el «se dice» o «dicen las historias»), un historiador (Cide Hamete Benengeli), un traductor (el morisco aljamiado) y el narrador oyente (¿Cervantes?) que selecciona,

reescribe y comenta la traducción de Cide Hamete, amén de los múltiples narradores de historias diseminados por toda la novela. El punto de vista narrativo es, pues, una red dentro de la que se diluye precisamente el punto de vista: quien narra sufre siempre el efecto de un diferimiento, el de un ir pasándose la voz responsable de la narración. Finalmente, parece no haber nadie a quien pedirle responsabilidades en relación con la verdad o falsedad de los diferentes eventos.

Pero no es esta estrategia textual la que me interesa. Se trata de la maleta y su dueño, de lo que su situación de extravío revela: no tanto un error —que lo es y tiene sin duda consecuencias— como una condición general del texto: su separación del autor. En esta separación, la maleta y los textos que ésta contiene perduran, van pasando de mano en mano, de lector en lector; incluso aparecen nuevos «dueños» adoptivos; si bien tocante a este punto el ventero se mantiene firme: «algunos huéspedes que aquí la han leído les ha contentado mucho, y me la han pedido con muchas veras; mas yo no se la he querido dar, pensando volvérsela a quien aquí dejó esta maleta olvidada...». Sin embargo, el dueño de la maleta y posible autor de alguno de los papeles que en ella se encuentran ha desaparecido, se ha vuelto anónimo. Esto no es extraño ni para el contexto de los siglos XVI y XVII ni para el del siglo XX. en el primer caso, los archiconocidos problemas de la transmisión de textos, las indecisiones en torno a la atribución de palabras, pasajes e incluso obras enteras, configuran una realidad plagada de manos anónimas que, en relación con la historia de la literatura, obliga a hablar más de una «construcción» por parte de la crítica que de un «dar cuenta» de hechos históricos fijos.[59]

Como se sabe, este problema, aparentemente debido a la distancia temporal y a contextos ideológicos concretos, se ha generalizado en determinadas corrientes de pensamiento de nuestro

59. Véase, entre otros, Antonio Rodríguez Monino, «Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII», en Leon Edel (ed.), *Literary History & Literary Criticism*, New York University Press, 1964, pp. 30-49. También Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica (1. Las primeras literaturas burguesas)*, Madrid, Akal, 1974. Desde una óptica más general, Hayden White, «Interpretation in History», en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 51-80.

siglo. Así, por ejemplo, Michel Foucault, en su escrito «Qu'est-ce qu'un auteur?»,[60] señala cómo la literatura medieval no asume el empleo normalizado de la primera persona, de forma que el «autor» no puede considerarse el «propietario» de la obra producida. Son los siglos XVII y XVIII los que suponen un cambio radical en este sentido, al instaurar el valor de «propiedad» de los textos en tanto tienen que ser atribuidos a un «autor» (cambio unido al hecho de que el autor pudiera ser castigado a causa de una supuesta transgresión de la ley bajo cualquiera de sus formas).

Quizá la literatura española demostraría, en relación con esa transgresión y los consiguientes anonimatos, que el cambio es anterior al siglo XVII, pero importa ahora recordar que el mismo Foucault, tomando como punto de partida la «escritura» de autores como Sade, Bataille, Artaud o Blanchot, ya había definido la literatura como el espacio en el que el sujeto se encuentra abocado a su propia finitud y muerte.[61] De esta manera, lo que el dueño de la maleta arrastra es el peso de su propia muerte o desaparición. Y en el caso de la venta de D.Q. así es: el propietario de la maleta ya ha desaparecido. He aquí la posición de Foucault: «el autor no es una fuente indefinida de significaciones que llenan una obra; el autor no precede a las obras; es un cierto principio funcional a través del que, en nuestra cultura, se limita, se excluye y se elige; dicho con brevedad: a través del que se impide la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición y recomposición de la ficción».[62]

También Jacques Derrida, aunque dentro de otras coordenadas, apuntaba algo semejante en un trabajo de 1967. Todo signo oral o escrito comporta la muerte o la desaparición de su usuario: «Yo soy quiere decir, pues, originariamente, yo *soy mortal*. *Yo soy inmortal* es una proposición imposible. Se puede ir, pues, más lejos: en tanto lenguaje, "Yo soy el que soy" es la confesión de un mortal».[63] Y precisamente esta mortalidad del «yo» es una

60. Aunque publicado originalmente en el *Bulletin de la Societé française de philosophie*, año 63, n.º 3, 1969, pp. 73-104, puede encontrarse ahora en *Dits et écrits*, *op. cit.*, 1994, pp. 789-821.

61. En «Préface à la transgression», *Critique*, *Hommage à Georges Bataille*, n.º 195-196, agosto-septiembre, 1963, pp. 751-769. Ahora en *Dits et écrits*, *op. cit.*, pp. 233-250.

62. De «Qu'est ce qu'un auteur», *op. cit.*

63. *La voz y el fenómeno*, *op. cit.*, pp. 104-105.

de las razones que contribuyen a la iterabilidad, esponjosidad y diseminación del signo o del texto. Ése es uno de los motivos por el que muchos de los huéspedes de la venta han leído la *Novela del curioso impertinente*, la han pedido para sí y la han interpretado de muy diversa manera (los críticos que a lo largo de la historia han discutido la pertinencia o impertinencia, el sentido o el sinsentido del *Curioso impertinente* son otros tantos huéspedes de la venta). Paul de Man, en un comentario sobre Rousseau, lo expresó de esta manera: «La escritura incluye siempre el momento de la desposesión a favor del arbitrario poder del juego del significante y, desde el punto de vista del sujeto, éste solo puede ser experimentado como un desmembramiento, una decapitación o una castración».[64]

Este tema de la muerte o desaparición del autor es bien conocido en el ámbito de la teoría literaria y del discurso en general del siglo XX: el recorrido podría seguir por el estructuralismo, una cierta fenomenología, R. Barthes, Julia Kristeva y un largo etcétera. Pero creo que estos breves apuntes bastan para establecer los puntos de referencia. En resumen: todo sucede en el episodio de la maleta como si Cervantes (¿Cervantes?) hubiera dispuesto las cosas para dar la razón a la idea de que todo texto comporta la muerte, castración, decapitación o desaparición de su, por poco tiempo, «dueño». Porque, en efecto, y ya se ha dicho, el propietario de la maleta ha desaparecido. Y lo que es más: nos quedamos sin saber si alguna vez volvió, si alguna vez el ventero se la restituyó, del mismo modo que jamás conoceremos la historia que Cipión le contó a Berganza.

No obstante, ya que el ventero dice que «bien puede ser que vuelva su dueño por aquí», la presencia del dueño es una posibilidad. El dueño está ausente, pero tal ausencia vive bajo la amenaza de una presencia. De un momento a otro puede volver, de un momento a otro puede reclamar su maleta, y puesto que el ventero no es morisco y ladrón como el que aparece en *El Buscón* de Quevedo (I, 4), sino cristiano, es claro que puede recuperarla. En rigor, y aunque nadie en la novela haga demasiado caso de ello (tan absorbidos están en las historias que oyen y leen), el dueño de la maleta tiene una existencia fantasmagórica: no está pero puede estar en cualquier momento, y eso, de alguna forma,

64. En *Alegorías de la lectura*, *op. cit.*, p. 335.

le hace estar presente. Presente, es curioso, gracias a la amenaza de una presencia. Quince capítulos después, cuando Don Quijote está a punto de dejar la venta dentro de una jaula y en compañía de Sancho y sus engañadores, advertimos que hemos sido sobremanera injustos en nuestra apreciación de la figura del ventero. Éste, como buen cristiano, quería restituir la maleta y los escritos a su dueño, seguro de que iba a volver. Sin embargo, pocas horas después cambia radicalmente de opinión y nos da más noticias de la maleta y de su contenido:

> El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del curioso impertinente*, y que pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos; que, pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció, y abriéndolos luego, *vio* que al principio del escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela, y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquélla, pues podría ser fuesen todas de un mesmo autor [I, 47: 559-560].

El ventero se resistía a entregar los manuscritos y estaba dispuesto a esperar al dueño de la maleta porque probablemente volviera por la venta. Ahora, como si ya no quedara tiempo y de forma incongruente, le da todos los papeles al cura aduciendo que «su dueño no había vuelto más por allí». Conducta poco verosímil, anacolútica: primero el dueño de la maleta tenía tiempo para regresar y recuperarla, casi de inmediato el tiempo se le ha acabado. Entre la voluntad inicial del ventero y la que ahora le revela al cura, no hay tiempo suficiente para llegar a la conclusión de que el dueño de la maleta no ha vuelto más por la venta. Con esto la separación parece consumarse: el dueño y/o autor queda definitivamente separado de la maleta y de sus posibles escritos. El dueño y/o autor desaparece de forma absoluta. Se ha cumplido el destino del escritor con relación a su escritura. Si la venta, en tanto lugar de tránsito y trasiego continuos, puede muy bien simbolizar el espacio de la lectura, el espacio de la multiplicidad de manos, ojos y orejas que tocan, leen y escuchan las diferentes novelas, el espacio de la posibilidad, finalmente realizada, de un cambio de dueño, entonces el hecho de que el ventero ya no le dé más tiempo a quien se olvidó de la maleta podría entenderse como el

paso definitivo del texto a su existencia anónima. Cervantes adelanta, con ello, no solo una concepción actual de la escritura, sino lo que a él mismo le iba a suceder cuando un anónimo compusiera y diera al público la segunda parte de D.Q.

Por eso dirá Don Quijote en otra venta al oír que alguien se propone leer un capítulo de la para él intolerable segunda parte de D.Q.: «¿Para qué quiere vuestra merced, señor don Juan, que leamos estos disparates? Y el que hubiere leído la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda» (II, 59: 486). Dicho de otro modo: aunque sea fuera de tiempo, aunque el ventero no le conceda ya más tiempo, el dueño de la maleta y/o autor de los escritos en ella contenidos tiene todavía tiempo. Quizá vuelva. O quizá no. Sea como fuere, la posibilidad existe. Y tal posibilidad reviste un enorme interés.

Pero en las palabras que durante la despedida el ventero le dirige al cura hay unos indicios que atraen de forma poderosa la atención. Junto a la *Novela del curioso impertinente*, ya leída y comentada, se encuentra también la *Novela de Rinconete y Cortadillo*. Y el cura deduce que ambas pueden ser del mismo autor. ¿De qué autor? ¿De quién? Independientemente de la fecha de su publicación, parece que *Rinconete y Cortadillo* fue escrita hacia 1590. Escrita por Cervantes; razón por la que la mención de esta novela en las circunstancias señaladas es un mensaje tácito, aunque claro, que el autor envía respecto a su presencia y autoría. Resulta de esto que el autor de la *Novela de Rinconete y Cortadillo* puede ser el mismo (así lo piensa el cura) que el de la *Novela del curioso impertinente*. Y en rigor de pura lógica no es descabellado arriesgar la hipótesis de que el autor de tales novelas es el mismo dueño de la maleta.

Así las cosas, tendríamos que quien ha estado en la venta y ha dejado olvidada la maleta con tales textos es el mismo Cervantes. Es ésta una de las muchas estrategias a través de la que realidad y ficción se entremezclan. En este caso concreto, la realidad invade el espacio de la ficción, la ficción salta fuera de sí misma. No deja de haber algo apasionante en el hecho de que Cervantes haya estado en uno de los *topos* fundamentales, visitado también por Don Quijote, Sancho y su cuadrilla. Algo así como si Cervantes quisiera dejar su firma o su perfume en el texto de D.Q. Hitchcock firmaba sus filmes a través de una fugaz apari-

ción. Cervantes firma su texto a través de una desaparición, de un rastro, de un mensaje en clave. Cervantes firma problematizando el mismo acto de firmar, es decir, firma para narrarnos su propia desaparición. Porque todo lo dicho hasta aquí acerca de la escritura que hace desaparecer o morir a su dueño o autor sería válido para Cervantes y su relación con D.Q. Mas, ¿se trata de Cervantes?

Esta última pregunta tiene sentido porque el propio texto trata de borrar esa huella dejándonos solo con un leve aroma cervantino. En esta dirección, los juegos son interminables. También en la venta y durante la exposición de otra historia (ésta «real» dentro de la ficción novelesca: la del cautivo) se hace alusión a un tal Saavedra. El cautivo relata la crueldad del amo turco para con los prisioneros cristianos y comenta: «Solo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar la libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra» (I, 40: 486). Al citar a Cervantes por uno de sus apellidos el texto marca una distancia en relación con el dueño de la maleta y el autor de algunas de las novelas. Y, sin embargo, a pesar de esa estrategia textual, el vector que, aunque como una escritura más, adviene desde la *realidad histórica* no nos hace olvidar el nombre de Cervantes como posible propietario de la maleta y autor de la *Novela del curioso impertinente* y de la de *Rinconete y Cortadillo*. De hecho, se dirá, Cervantes es *a posteriori* y sin duda el autor de *Rinconete y Cortadillo*, una de las doce novelas al fin y al cabo incluidas en las *Novelas ejemplares*. El texto multiplica las referencias, pero dicha multiplicación no quiere borrar la presencia fantasmagórica del autor. Al contrario: quiere remarcarla aunque sea bajo la forma de una ausencia, de una proliferación de espejos.

El problema de la propiedad, simbolizado en la maleta olvidada, es una de las cuestiones que D.Q. plantea con más fuerza. Y al decir esto no nos apartamos demasiado de la maleta, como veremos enseguida. En otra de las variantes que adopta la firma de D.Q., el prólogo, Cervantes advierte que él no es el padre, dueño o propietario del texto que nos presenta: «Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote» (50). En cuanto a esto, Cervantes se comporta de un modo estratégicamente distinto al de, por ejemplo, Rousseau, quien en el *Préface*

dialoguée à la Nouvelle Héloise, preguntado por su interlocutor acerca de si va a poner su nombre al frente de tal obra mantiene el siguiente diálogo:

> N. Vous vous y nommerez, vous?
> R. Moi-même.
> N. Quoi! vous y mettrez votre nom?
> R. Oui, monsieur.
> N. Votre vrai nom? *Jean-Jacques Rousseau*, en toutes lettres?
> R. *Jean-Jacques Rousseau*, en toutes lettres [65]

En efecto, Cervantes se presenta de forma diferente: como un sucesor del padre, como un segundo y, por tanto, como el no propietario verdadero de ese hijo llamado D.Q. Lo que ofrece al lector es el resultado de un traspaso, de una transferencia, de algo que, en realidad, no es suyo. Pudiera darse el caso de que Cervantes hubiera encontrado, al igual que el ventero y el cura, una maleta olvidada por un dueño o un padre en *paradero desconocido*. Y así es. Cuando la narración de la batalla entre Don Quijote y el vizcaíno queda detenida con las espadas en alto, la parábasis nos indica que el narrador que nos va contando la historia no es el responsable último, la fuente de la que van surgiendo los acontecimientos. Antes de esa parábasis se hablaba de «autores hay que dicen» (I, 2: 81); después de la parábasis la narración prosigue gracias a que se encuentra un cartapacio lleno de papeles viejos escritos en lengua arábiga supuestamente por un tal Cide Hamete Benengeli (I, 9: 142-143).

¿De dónde proviene, pues, la mayor parte de la historia de Don Quijote? Del interior de un cartapacio que alguien ha abandonado y ha pasado a otras manos: «Estando yo un día en el Alcalá de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero» (I, 9: 142). Tal cartapacio está a la venta y el narrador lo comprará por medio real. *Está a la venta*, es decir, absolutamente desgajado de su propietario original y, de esa forma, pasa a otras manos. He aquí una curiosa simetría. D.Q. se encuentra en el interior de un cartapacio abandonando; la *Novela del curioso impertinente* y la de *Rinconete y Cortadillo* se encuentran en el interior de una maleta olvidada. En un caso hay algo a la venta en el otro hay algo en la venta. De hecho, y

65. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Flammarion, 1967, p. 583

aprovechándonos del valor diafórico de la palabra, todo se encuentra *a la venta*, en disposición de ser transferido. Tanto la maleta como el cartapacio son recipientes que se han extraviado y que han ido a parar a nuevos dueños: el narrador de D.Q., el ventero, el cura. Tanto la maleta como el cartapacio sirven, en este caso, para guardar y/o transportar papeles llenos de historias. La simetría nos debería poner en guardia: el detalle de la aparición de la maleta en el capítulo 32 no es un recurso baladí. O, por lo menos, no tan baladí como pudiera parecer en una primera aproximación.

Lo que tenemos ante nosotros es una *divisibilidad absoluta*: en el prólogo y antes de que comience la historia del caballero Don Quijote, ya se nos advierte que tal texto existía tiempo atrás, que lo que vamos a leer es el resultado de un extravío y un traspaso. D.Q. no ha empezado y ya está dividido por dos lados: primero, en cuanto a la pluralidad de narradores y lenguas, y segundo en cuanto a su separación de un narrador árabe *original*. La maleta de la que venimos hablando en este trabajo exacerba tal divisibilidad: su inicial aparición la declara olvidada. Es decir, desde el primer momento es huérfana de padre (o de dueño) y está en manos de un padrastro que ni siquiera sabe leer (el ventero).

De inmediato, y casi sin solución de continuidad, el ventero le da el contenido de la maleta al cura, llevando a cabo así una doble división o separación: los papeles vuelven a cambiar de padre y/o dueño, y, como en ningún momento se dice que el ventero entregó al cura la maleta, debemos pensar que dicha maleta (el continente) ha quedado separada de los papeles y libros que contenía. La dispersión es interesante: ni el dueño y posible autor tiene la maleta y su contenido, ni el segundo dueño e imposible autor la retiene, ni la maleta guarda tampoco ya en su interior sus papeles y libros. Cuando el dueño y/o autor vuelva, si vuelve y si en verdad es el dueño y autor original de algunos de los escritos, lo que hallará será o nada o una maleta vacía. Cide Hamete no encontraría nada y Cervantes, como mucho, un continente sin contenido, algo así como un significante sin significado. Llegado el caso, Cervantes o quien sea tendrá problemas, ante tal situación, para como se suele decir «hacer la maleta». O bien «hara la maleta» justamente porque ya no hay maleta o está vacía. Cabe también que Cervantes ya «haya hecho la maleta» al abandonar la maleta y, además, la haya hecho contento. ¿Se tratara del contento del olvido?

Antes de indagar en esta cuestión busquemos otro indicio en las palabras y en los hechos que el ventero le refiere al cura. Se trata de la estructura de la maleta. No es una simple maleta que se abre y muestra el contenido: por ejemplo, el libro de Don Cirongilio, el de Felixmarte y el del Gran Capitán Gonzalo Hernández. No es una maleta que entrega sin problemas lo que contiene mediante un abrir y coger rápidos y dóciles. No, la maleta está aforrada; en su adentro se dobla para formar el interior de un interior. Tal y como explica Cobarruvias: «Y díxose de *a*, que aquí vale contra, y *foro*, fuera».[66] Nuestra maleta es una maleta que se pertrecha contra el afuera, pero no contra el afuera de la maleta, sino contra el afuera que representa el interior evidente de la maleta. Dentro de la maleta hay otro adentro. Eso es lo que representa el aforro, el hecho de que tal maleta esté aforrada. De todos modos, no es extraño. Parece como si los aforros o los dobles fondos de las maletas fueran algo usual y hasta consustancial a la idea misma de «maleta», porque muchos viajantes han querido o quieren esconder algo o, por lo menos, resguardarlo. No obstante, en el contexto de D.Q., la dobladura de tela que representa el aforro está vinculada a la operación de «pliegue» tan característica, según G. Deleuze,[67] del Barroco. Tiene razón Deleuze al señalar que el pliegue barroco siempre está lleno.[68]

¿De qué está lleno el pliegue o aforro de la maleta olvidada? De lo mismo que el resto de D.Q., pero más que nunca de lo mismo que el episodio de la venta: de historias y narraciones. Por citar solo unas pocas: en distintos niveles, unas dentro de otras, unas transformándose en otras, unas prolongándose en otras, asistimos a la historia de Cardenio, a la de Dorotea, a la de la princesa Micomicona, a la de D. Fernando, a la de Luscinda (con los ulteriores cruces), a la del curioso impertinente, a la del cautivo y Zoraida (con los posteriores cruces y anagnórisis), a la de la batalla de Don Quijote con el gigante enemigo de la princesa Micomicona, y un largo etcétera. En D.Q. las «historias» son las drogas que, en diferente forma, buscan desesperadamente casi todos los personajes, desde el mismo Don Quijote hasta el cura pasando por el ventero y Sansón Carrasco.

66. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Ediciones Turner, 1977, p. 47.

67. G. Deleuze, El *pliegue (Leibniz y el Barroco)*, Barcelona, Paidós, 1989.

68. *Ibid.*, p. 52.

El lugar en el que, según el ventero, estaban emplazadas la *Novela del curioso impertinente* y la de *Rinconete y Cortadillo*, es el lugar más interior del interior, el más secreto: «le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta». Por lo demás, sabemos que la *Novela del curioso impertinente* está basada precisamente en la existencia encadenada de una serie de secretos. Primero, y como motor fundamental de la acción de esta novela, el deseo secreto que Anselmo le confiesa a Lotario: «y así me ha sido posible salir con este *secreto* como si de industria procurara decillo a todo el mundo. Y pues que, en efeto, él ha de salir a plaza, quiero que sea en la del *archivo de tu secreto*» (1, 33: 402, la bastardilla es mía); y, después, y a modo de clímax de la narración, el secreto adúltero y pasional entre Lotario y Camila que Anselmo acabara descubriendo y precipitará el dramático final.

Pero hay que advertir lo siguiente: si esta novela habla de la circulación del secreto, el lugar que ella, en tanto objeto-papel, ocupaba en la maleta era también secreto: el aforro. Lugar secreto, disimulado, doblado o simplemente apartado del resto del contenido de la maleta. Si bien, no tan secreto y oculto que no pudiera ser descubierto; de ahí el erotismo implícito tanto en la idea de maleta como en la posibilidad de descubrir lo que protege en el interior del interior (ropa e interior son dos palabras vinculadas a la maleta, por tanto «ropa interior»). Y, de hecho, el ventero lo ha descubierto y publicado. El secreto se ha desvelado y se ha leído en voz alta, no una sino muchas veces, de forma que el control sobre los textos encontrados se ha perdido definitivamente, provocando quizá efectos gratuitos e irresponsables, mezclando las historias reales con las ficticias y a estas dos con las verosímiles, confundiendo al ventero y a su familia, y mucho antes a Don Quijote, pero por supuesto arrojando la fuerte sospecha de si, en puridad, será posible distinguir entre lo verdadero, lo verosímil y lo ficticio. Porque, en última instancia, la línea de demarcación entre tales categorías y los textos a que éstas dan lugar solo es trazable desde el control que otorga la presencia del dueño y/o autor. Al menos, eso decía Platón.

Dos son las cosas que hasta ahora concurren en el pequeño *detalle* de la maleta vieja:

En primer lugar, que la estructura de la maleta reproduce la composición de D.Q. Uno de los rasgos más peculiares de esta novela, ya notado y teorizado por los románticos alemanes de Iena,[69] es la continua aparición y mezcla de historias, cuentos, sucesos y diferentes tipos de géneros engarzados entre sí de muy distinta manera, hasta el punto de que se podría asegurar que D.Q. representa un plus de «historias», o dicho en otros términos: que en D.Q. siempre falta por lo menos una «historia», que sus personajes (entre los que nos encontramos nosotros) siempre desean una «historia» más. Baste recordar que, acabadas las largas y complejas «historias» de D. Fernando, Luscinda, Cardenio, Dorotea, el curioso impertinente, y todas las que, a su vez, han surgido dentro de ellas, aparece un pasajero que dará inicio a otra historia (I, 37: 461) cuya enunciación se verá definitivamente apoyada por el deseo de aquéllos que ya han escuchado muchas «historias» y, sin embargo, desean más «historias» aún: «Estas razones puso gana en todos los que escuchándole estaban de saber quién fuese la mora y el captivo» (I, 37: 463).

El de Don Quijote es un viaje de líneas quebradas[70] y, en cualquier recoveco o escondrijo del camino, siempre aparece algo o alguien que da lugar al inicio de un nuevo cuento o situación. Pero ¿acaso no sucede algo análogo con la maleta? Si para algo sirve la maleta es precisamente para viajar y sabemos que el viaje de la maleta de Cervantes no ha sufrido una suerte distinta a la de Don Quijote. No solo ha quedado separada de su dueño, también ha perdido su contenido. Lo que resulta interesante es que

69. Me permito aquí remitir a mi libro *La teoría fragmentaria del círculo de Iena: Friedrich Schlegel*, Valencia, Amas Belinchón, 1991, donde se encontrará el análisis de este aspecto de la relación entre los románticos alemanes de Iena (en especial F. Schlegel) y la novela de Cervantes.

70. De hecho, es todo menos una línea; es, más bien, la ruptura de aquello que une narratividad y línea y, por ello, un desmantelamiento de la concepción metafísica y logocéntrica de la narración como línea. El trazo del recorrido de Don Quijote es *caótico* a diferencia de la *necesidad* que gobierna la trama de los libros de caballerías. Su caos o aventura surge, precisamente, de un choque: no ya de la realidad con la ficción, sino del hecho de que siempre hay algo oculto presto a revelarse y cuya revelación suele provocar una ruptura de la línea. Así, por ejemplo, la «aparición» teatral (y nunca mejor dicho) de Dorotea haciéndose pasar por la princesa Micomicona, será el inicio de una de las muchas rupturas que sufra el recorrido de Don Quijote, el cual acabará de nuevo en la cama de su casa. Es fundamental, a este respecto, el libro de Joseph Hillis Miller, *Ariadne's Thread. Story Lines*, *op. cit.*

al igual que sucede con el camino que recorre Don Quijote, siempre repleto de rincones y torceduras, la maleta guarda en el aforro *una historia más*. El aforro es un recoveco de tela, un pliegue y, tras los libros de Don Cirongilio, Felixmarte y el del Gran Capitán Gonzalo Hernández, se descubre la *Novela del curioso impertinente*. Y una vez han concluido las historias de dicho curioso impertinente, la de Luscinda, Dorotea, Zoraida, Cardenio, D. Fernando, el cautivo, sus hermanos, la del baciyelmo de Mambrino, D. Luis, Doña Clara, etc.; una vez todo esto ha acabado y todo el mundo se abraza y se despide, el cura descubre entre los papeles que había en el aforro de la maleta, una *historia más* que ya le está abriendo el apetito pantagruélico de sus ojos y oídos, la *Novela de Rinconete y Cortadillo*: «y abriéndolos luego, vio que al principio del escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela, y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquélla» (I, 47: 559-560).

Y no es gratuito el que de esa última novela descubierta lo único que lleguemos a conocer es el título, pues de esta forma la maleta y los papeles se quedan sin fondo, es decir, sin final, sin resolución, prestos, por ello mismo, a una continuación, a *todavía una historia más*: «y así, la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad» (I, 47: 560). Puesto que la lectura de ese último texto descubierto se difiere, la historia no concluye, queda en suspenso, prometiéndose, haciéndonos pensar en que quizá esa narración pueda dar lugar a más narraciones, a más cuentos y en que quizá todavía los pliegos de la maleta contengan otra fábula. La maleta es la alegoría en miniatura del carácter interminable de la escritura

Poco tiempo después de que el cura suba a caballo y parta de la venta se encontrará con el canónigo y el cabrero que contaran más sucesos. Mientras tanto, la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, desde la maleta, nos ha llevado al infinito. Con la maleta se viaja al infinito.

En segundo lugar, no se descubre a estas alturas nada si añadimos el objeto maleta y sus pliegues (aforro) a la lista de símbolos que Freud relaciona con el órgano sexual femenino. «El aparato genital de la mujer es representado simbólicamente por todos los objetos cuya característica consiste en circunscribir una cavidad

en la cual puede alojarse algo».[71] Claro que en el caso de la maleta no se trata solo de una cavidad, sino como se ha visto de los *pliegues*, y en este sentido tal sexualidad va más allá de la vagina para hacerse plural y aun ambiguo, hasta el punto de abarcar el órgano sexual masculino.[72] Por ello, le atribuiremos a la maleta tres rasgos: el ser convexa (desde fuera, la maleta es un saliente y puede ella misma introducirse en algún lugar para guardarse —el pene, pues—); el ser cóncava (su capacidad fundamental para abrigar y alojar cosas la convierten en un receptáculo penetrable —la vagina, en fin—) y el poseer aforro (el estar estructuralmente doblada, lo cual reuniría en un mismo espacio el pene, la vagina y los pliegues que cubren, entre otras cosas, el clítoris).

Desde este punto de vista, lo que el dueño y/o autor de la maleta ha sufrido al olvidar y extraviar la maleta es una castración polimorfa: pierde un objeto, pierde su sexualidad masculina, pierde su sexualidad femenina, pierde su sexualidad aforrada. Esto evidentemente nos retrotrae a la cuestión de la desaparición del dueño y/o autor: puesto que la maleta ya no tiene relación con el sujeto que la transportaba, queda convertida en un soporte anónimo y vacío. Más vacío aún porque esa maleta ha sido violada y, después, despojada de todo lo que en su interior abrigaba: muchos huéspedes han tocado y leído su interior; en repetidas ocasiones el ventero ha gozado apasionadamente con ese interior; y sin lugar a dudas, y ya es el colmo (Bataille estaría de acuerdo), un cura disfruta y disfrutará de ese mismo interior. Además, no sabemos a ciencia cierta, no podemos saberlo porque el texto no lo dice, si el cura será el destino final de lo que la maleta alojaba. Sospechamos que no, y estamos casi seguros de ello.

A este propósito hay que tener presente un hecho significativo que también revelan las palabras que el ventero dirige al cura: antes de desaparecer de la venta, el dueño de la maleta ya había desaparecido a su modo. Por lo visto, era su voluntad esconder-

71. «El simbolismo en el sueño», en *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 161. Y no olvidaremos que Freud, según él mismo confiesa, extrae tal simbolismo de fuentes como «las fábulas, los mitos, el folklore o estudio de las costumbres, usos, proverbios y cantos de los diferentes pueblos, y, por último, del lenguaje poético y del lenguaje común» (p. 165).

72. Véase Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'est pas une*, Paris, Minuit, 1977. Trad. esp., *Este sexo que no es uno*, Madrid, Saltes, 1982.

se o esconder algo suyo. Si recordamos la historia de la maleta, advertiremos que en la primera apertura lo que se encuentran son tres libros grandes. Tales libros ocupan el lugar del interior simple de la maleta. Se la abre y lo que se ve enseguida son unos libros grandes, ya impresos y editados, de autores que, con toda probabilidad, no son los dueños de la maleta. Sin embargo, más tarde nos enteraremos de que tanto la *Novela del curioso impertinente como* la de *Rinconete y Cortadillo* se hallaban en un aforro de la maleta. Tales novelas, todavía en forma de papel, escritas a mano y no editadas, no podían verse al abrir de buenas a primera la maleta; era necesario para llegar hasta ellas desdoblar la dobladura, mirar tras el aforro. Ocupaban, como se ha dicho más arriba, el interior de un interior. Insisto, no es demasiado arriesgada la hipótesis de que el autor de esas dos novelas puede ser al mismo tiempo el dueño de la maleta.

Además, puesto que están escritas a mano, el autor ha dejado su huella gráfica directa en ellas. La mano, y la pluma, en tanto símbolos fálicos, remiten directamente a su poseedor. Se diría: no solo remiten, sino que configuran a su poseedor que, en tales circunstancias, aparece decapitado. En conclusión: al hacer la maleta (ahora en sentido literal) para su viaje, el dueño y/o autor había resguardado sus posibles escritos, y resguardándolos se resguardaba él también. Al colocar los papeles en el aforro de la maleta, en la dobladura, en el (*a*)contra-(*foro*)fuera, había previsto que el acceso a esos papeles no fuera ni inmediato ni fácil, que el afuera tuviera impedimentos para penetrar en el interior del interior. Pero, por esa misma razón, su estrategia, disponiendo las cosas en la cavidad de la maleta de ese modo, buscaba que el acceso a él mismo no fuera posible o, como mucho, no fuera fácil. Si los papeles escritos a mano son la metonimia del dueño y/o autor, entonces quien se esconde en el adentro del aforro es el autor. Así, pues, no es solo que la escritura envíe al autor hacia su muerte y finitud, sino que el autor mismo quiere morir y desaparecer escondiendo los signos e indicios que remiten directamente (gráficamente) a él. Va de suyo que el deseo de resguardar los papeles escritos a mano forma parte de su intento de proteger su propiedad como algo estimado. Solo que al proteger lo suyo, quien se protege otra vez es él mismo. En definitiva, el autor se oculta o se preserva. ¿Pero por qué se oculta? ¿Y de qué?

¿Quién? ¿Quién se oculta? ¿Por qué? ¿De qué?

Preguntas llenas de sentido porque instauran una manifiesta contradicción. Según sabíamos por el ventero, la maleta pertenece a alguien que se la dejó olvidada: «a quien aquí dejó esta maleta olvidada», leemos textualmente. A juzgar por estas primeras palabras del ventero en relación con la maleta, queda claro que si el dueño de la maleta se separó de ella dejándosela olvidada en la venta fue debido a un descuido, a un acto involuntario, a un acto fallido. El autor hubiera querido conservar la maleta y continuar su viaje con ella. Nada se nos dice, por cierto, sobre si la maleta contenía algo más que libros. No es probable, desde luego, porque en la primera aparición se nos dice que el ventero sacó de su aposento una «maletilla vieja, cerrada con una cadenilla». El diminutivo no nos permite suponer la existencia de unos objetos distintos de los libros y papeles. Contrasta, eso sí, el tamaño atribuido a los tres libros con la «maletilla» que los contiene; maletilla que después ya es para siempre maleta y no maletilla. Razones habrá para ese cambio estilístico. Tampoco se nos dice nada sobre si el dueño que se olvidó de esa maleta llevaba otras maletas, porque a tenor de la definición de Cobarruvias la maleta es «La manga o valija en que se llevan vestidos de camino o ropa».[73]

Nuestro viajante, caso de no llevar otra cosa que la maletilla o maleta vieja llena de libros o papeles, se perfila como un auténtico libro-drogo-dependiente, alguien cuyo interés por la lectura y la escritura alcanza un nivel psicotrópico. No lleva ropa, no lleva nada, solo libros y papeles. Tal sujeto es un adicto. Y si es Cervantes, y apostaría a que es Cervantes quien dejó olvidada la maleta, él mismo nos confiesa su adicción cuando al perder el rastro de la historia de D.Q. y volver a encontrarlo afirma: «Y como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de la calle, llevado desta mi natural inclinación...» (I, 9: 142). Palabras suaves para caracterizar a alguien cuya actitud no se diferencia en exceso de la de Don Quijote con respecto a los libros de caballerías. Un poco más adelante, la suavidad desaparece: «Mucha discreción fue menester para disimular el *contento que recebí* cuando llegó a mis oídos el título del libro; y salteándosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real; que si él tuviera discreción y supiera *lo que yo los*

73. *Op. cit.*, p. 781.

deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra» (I, 9: 143, la bastardilla es mía). Avital Ronell ha comentado este aspecto en un reciente libro sobre la relación entre la literatura y la adicción. Cito un breve pasaje:

> Sería precipitado suponer que sabemos ya lo que significa amar la literatura, ser un bibliófilo o sentirse a gusto en las bibliotecas. Pocas dudas hay acerca de que, sea por una transmisión institucional o por un placer privado, las letras reviven lo que está muerto porque funcionan no tanto desde este lado de la vida como desde el de los objetos momificados responsables de los embelesamientos e identificaciones. Hasta este punto obedecen a lo farmacológico. Desde *Macbeth* hasta Dorian Gray, la literatura ha convertido en literales sus efectos a través de una sintaxis que hechiza y encanta, abriendo una región de no-conocimiento en una incesante negociación con la finitud.[74]

¿Por qué este énfasis en la literatura como adicción, en el dueño de la maleta como adicto a la literatura? Podría responderse que, por una parte, D.Q. es obviamente el libro por excelencia en que se trata de los efectos dopantes y alucinógenos de la literatura. El objetivo de Avital Ronell en el libro mencionado es, como ella misma advierte, *Madame Bovary*. Su «narcoanálisis» hubiera salido tal vez mucho más beneficiado (y esto es, naturalmente, solo una indicación) si hubiera tomado como punto de referencia D.Q. De hecho, cuando leemos que «yo sugeriría solamente que se considerara el grado en que el objeto literario ha sido él mismo tratado jurídicamente como una droga»,[75] pensamos inmediatamente que el cura, el barbero, el canónigo, entre otros muchos personajes de D.Q., son los que fundan más

74. En *Crack Wars (Literature Addiction Mania)*, University of Nebraska Press, 1993, p. 130. He aquí la versión inglesa original: «It would be hasty to suppose that we already know what it means to love literature, to be a bibliophile or to feel comfortable in libraries. There is a little doubt that, whether by institutional transmission or private pleasure, letters revive what is dead because they work not so much from this side of life but as mummified objects responsible for transports and identification. To this extent they obey a pharmacologic. From *Macbeth* to *Dorian Gray*, literature has literalized its effects through a syntax of casting spells and charms, opening a region of non knowledge in unceasing negotiation with finitude». La traducción es mía.

75. «I would suggest only that one consider the degree to which the literary object has itself been treated juridically as a drug» (p. 55).

que nadie (asumiendo y resumiendo, eso sí, una tradición que viene de Platón y Tertuliano) esa consideración jurídica del objeto literario como una droga. Está de más recordarlo, pero es precisamente esa actitud la que les conduce al episodio de la quema de libros. Las obras de Shakespeare, Flaubert, De Quincey, Sterne, Baudelaire, Balzac, Holmes, Dupin, Burroughs o Joyce, en su dimensión opiácea, son inexplicables sin D.O. Don Quijote, nos dice el narrador, llega a tener el cerebro tan intoxicado por la sustancia libresca que pierde el juicio; el propio narrador, ya se ha visto, mantiene un alto grado de dependencia de los libros; finalmente, y tras el análisis que he llevado a cabo, el dueño de la maleta y posible autor de los papeles escritos a mano se perfila igualmente como alguien a merced de los efectos embelesadores de la escritura.

Y esto conduce a la segunda respuesta a la pregunta formulada, pues es aquí donde radica la contradicción de la que antes se hablaba. En términos textuales dicha contradicción se observa en las dos declaraciones que el ventero hace sobre la maleta. Primero manifiesta su cristiana decisión de esperar al dueño de la maleta y, segundo, declara que se la regala al cura porque el dueño no va a volver por la venta. ¿Va a volver o no va o volver? ¿De dónde deduce el ventero que va a volver o no va a volver? Simplemente no hay posibilidad de saberlo porque su conducta, siendo benévolos, solo puede ser calificada de impulsiva. Pero lo que es todavía más importante: en su primera alusión a la maleta (I, 32: 398) queda patente que el dueño se fue y se la dejó olvidada, en la segunda alusión (I, 47: 559) descubre que los papeles de las novelas escritas estaban resguardados en un aforro de la maleta. Y surgen inevitables las preguntas: ¿Cómo alguien que demuestra tanto cuidado en distribuir sus cosas en el interior de su maleta de viaje; cómo alguien que resguarda lo específicamente suyo —los papeles escritos a mano— en el aforro de su maleta, en el interior del interior, en lo más abrigado; cómo alguien que, según parece, solo lleva para el viaje tal maleta; cómo alguien que nos da a entender explícita e implícitamente que es un adicto a la literatura; cómo alguien con todas estas características se olvida de la maleta, se olvida de lo que le identifica (su posible grafía), se olvida, en fin, de su droga?

Por lo pronto, en mi acercamiento a la maleta, a lo que de decapitación, castración y muerte hay en ella, no se ha dejado de insistir en el decapitado, castrado y, a lo peor, muerto. Le he

dado incluso nombre, Cervantes; he hablado de su rastro y perfume, de lo apasionante que resulta imaginarse a Cervantes hospedado en la misma venta en la que más tarde Don Quijote entrará en desigual batalla con el gigante enemigo de la princesa Micomicona. Y todo eso a pesar de que el ventero nunca nombra al propietario de la maleta excepto a través de un «quien» («quien aquí dejó esta maleta olvidada») que, en realidad, es otro velo más sobre la identidad de un nombre propio. «Quien aquí dejó esta maleta olvidada». Sí. ¿Quién? ¿De quién?

Recurriendo, de forma cauta, a un lenguaje heideggeriano,[76] diríamos que a pesar del casi total anonimato del propietario de la maleta, no hay más remedio que pensar en él, porque entre otras cosas todo apunta hacia él, todo es una metonimia de él y, posiblemente, mucho de lo que hay en su desaparición sea una estrategia suya.

Es cierto que la maleta forma parte de un recurso narrativo insertado en una cadena histórica e iterativa de recursos narrativos (¿cuántas maletas, cavidades, bolsillos, cajones, sobres, cuevas, cofres, fosas, etc., llenan la literatura y la filosofía como recursos textuales y narratológicos? Sin duda muchísimos y la intertextualidad cumple ahí un papel fundamental), pero ello no impide en absoluto que esa maleta invoque a su dueño perdido. Ella sola, vieja, abandonada, violada, y hasta tal vez rota no nos dice nada sino por referencia a su propietario: la maleta nos habla, en su estar gastada, de la fatiga y los viajes de su propietario por los caminos de España en busca, quién sabe, de un sustento, de un reconocimiento, de un abrigo; en sus libros y, sobre todo, en los papeles escritos a mano, están representados la frenética lectura y el hechizante y costoso escribir historias. En esa maleta y en los papeles que contiene despunta la muerte de su dueño y de su autor; el deambular anónimo de unos escritos, y posiblemente el temor de ese dueño a la muerte De recurrir, como se acaba de hacer, a un planteamiento heideggeriano y asumiendo a la vez las críticas derridianas,[77] la interpreta-

76. Parafraseo aquí un pequeño fragmento culminante de la obra en que M. Heidegger interpreta el cuadro de Van Gogh *Par de zapatos con cordones*, en «El origen de la obra de arte», *Arte y Poesía*, México, FCE, 1958. En concreto las páginas 59-60 de esta edición.

77. Véase la crítica de J. Derrida a la polémica Heidegger Shapiro en torno al cuadro de Van Gogh en «Restitutions», *La vénitéen peinture*, París, Flammarion, 1978, pp. 291-436.

ción de la maleta podría proseguir por tales derroteros, pero mi interés no recae en el habla de la maleta, en su ser-útil, sino, vuelvo a recordarlo, en la relación entre la maleta y su dueño.

En efecto, cuando he dicho que el anonimato de la maleta convoca a su propietario desaparecido pretendía lanzar una sospecha sobre el hecho de que para desaparecer lo más adecuado sea eso mismo: desaparecer. ¿Es la ausencia el mejor procedimiento para estar ausente? Y viceversa, ¿es la presencia lo más efectivo para estar presente? Estas preguntas nos conducen a un campo muy conocido que, por enunciarlo de la forma más sintética, une Nietzsche, Heidegger y Derrida. Y tocante a este delicado punto asumo que a la presencia, por ejemplo en la fórmula metafísica de pensar el ser como presente o como simplemente-presente (*Vorhandeitheit*), no se la debería juzgar ni de modo global, ni de modo unitario y compacto. No hablo de adoptar una determinada posición que permita *hablar o hacer una experiencia* de lo que el ente en su simple-presencia oculta del *ser*. No trato de reclamar la actitud de situarse más allá de esa presencia y/o ausencia, ni tampoco aludo al no concepto «presencia-ausencia» en un nivel infraestructural[78] y no empírico. Y no lo hago porque no se trata de eso. La cuestión que traigo aquí a primer plano, aún emparentada con esa última, es diferente y concreta y está vinculada a Cervantes (aunque lógicamente no solo a Cervantes).

Que el dueño de la maleta, pongamos por caso, esté ausente me plantea muchos problemas a la hora de hacer suposiciones en torno a lo que sucedería si, en vez de estar ausente, estuviera presente. Y todavía me plantea muchos más problemas desde el momento en que no estoy seguro de lo que en su caso significa estar presente o estar ausente. No pongo en duda que el valor de presencia sea uno de los valores más característicos del logocentrismo y de la metafísica, pero sí que la presencia sea ella misma algo que desde la metafísica, no desde su deconstrucción, pueda ser pensada como una presencia sin más. Cuando en el *Banquete*, Aristodemo cuenta que Sócrates, «concentrando de alguna manera el pensamiento en sí mismo, se quedó rezagado durante el camino y como aquél le esperaba, le mandó seguir adelante»

78. «Infraestructural» en el sentido en que emplea este término Rodolphe Gasché en *The Tain of the Mirror (Derrida and the Philosophy of Reflection)*, *op. cit.*, 1986

(174d),[79] e incluso si Sócrates hubiera permanecido ensimismado delante de la puerta misma de la casa de Agatón o en su interior, ¿de qué forma debemos entender el que Sócrates estuviera presente o ausente? No de una forma sencilla y, para ello, no necesitaríamos movernos del ser psico-físico de Sócrates.

Aclarado esto, volvamos a la maleta y a su dueño. Al comentar unas líneas más arriba que no es seguro que el ausentarse sea la mejor manera de evitar la presencia, lo que estaba haciendo era incidir desde un cierto punto de vista en la contradicción de alguien que es un adicto a la escritura y se preocupa por distribuir, de un determinado modo y no de otro, sus cosas en el interior de la maleta, y que al mismo tiempo olvida dicha maleta en una venta. «Quien aquí se dejó esta maleta olvidada». ¿Olvidada? ¿Estamos en disposición de pasar por alto lo que de problemático hay en todo «olvido» y, más aún, en el olvido del dueño de la maleta, en el olvido de Cervantes? El propio texto nos lo impide al organizar los detalles de la forma en que lo hace. Así pues, ¿olvido? Podría repetirse la pregunta: ¿cómo alguien que aforra sus papeles en el interior de la maleta olvida el objeto de su adicción?, etc. Freud: «Es consolador el pensar que la "pérdida de objetos" constituye una insospechada extensión de un acto sintomático y que, por tanto, tiene que resultar en último término vista con agrado por una secreta intención del perdidoso. Con frecuencia la pérdida no es más que una expresión de lo poco que se aprecia el objeto perdido, o de una secreta repugnancia hacia el mismo o hacia la persona de quien proviene».[80] Está claro que aquí también se sospecha de una secreta intención; de la secreta intención de quien se olvida de una maleta llena, a su vez, de secretos que contienen novelas también ellas basadas en secretos.

Todo podría ser, pero no da la sensación de que el secreto de quien ha olvidado maleta, libros y papeles se deba al poco aprecio que les tiene o a la repugnancia que siente secretamente por ellos. En última instancia, la aversión se relacionaría con la conciencia o intuición del autor de que su propia escritura le destina a la muerte y a la castración. Pero éste es un hecho obvio y decla-

79. «Banquete», en Platón, *Diálogos*, vol. III, Madrid, Gredos, p. 190. Traducción, introducción y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo.

80. Pasaje extraído de su obra *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 (16.ª reimpresión), p. 225.

rado a lo largo de todo D.Q.: Cervantes pone en escena y figura su propia desaparición ya desde el momento en que, en el prólogo, utiliza el tópico del padrastro. Añádase a ello el que Freud se limita a explicar que el «poco aprecio» o la «secreta repugnancia» en relación con el objeto perdido se da «con frecuencia». No es una ley, y así lo demuestra el caso de la señora que, hospedada en un balneario, pierde un billete porque no quería dejar de pagar su cuenta a pesar de que la dirección del hotel quiso considerarla como invitada.[81]

¿Con qué, pues, podría estar relacionada la secreta intención del dueño de la maleta y posible autor de los papeles hallados en el aforro de ésta? Hay un hecho indudable: el dueño de la maleta se desvanece, pero son tantas las huellas de sí mismo que deja en el acto de irse y olvidar sus objetos que todo lo reclama y le hace, curiosamente, estar presente.

Resumamos algunas de esas huellas: la maleta como tal es una extensión territorial de su dueño, la maleta es su metonimia precisamente porque al viajar el sujeto se desterritorializa y se asegura un mínimo de territorialización arrastrando consigo cosas como sus pertenencias, la familia, etc. (tampoco se nos dice nada sobre si el viajero iba acompañado por alguien); el que la maleta posea un aforro en el que se guardan unos papeles es una marca de quien lo ha organizado de ese modo, es un estilo, es su estilo (sin olvidar que uno de esos papeles ocupa en el texto de D.Q. un mínimo de tres capítulos y que su comentada impertinencia, el que algunos se hayan preguntado por qué la colocó ahí Cervantes, es otra ventana por la que asoma el autor); cuando el narrador nos cuenta cómo el cura descubre la *Novela del curioso impertinente* leemos: «*Sacólos* el huésped, y dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano» (I, 32: 398) y, entonces, la expresión literal «de mano» nos remite directamente y por sinécdoque al poseedor de la mano (Freud incluye la mano y el pie dentro de la simbología del órgano sexual masculino)

La mano está ausente, pero nombrada en el contexto de la huella que deja directamente esa mano, la escritura, la diseminación de las letras; nada en la maleta recordaba un nombre propio, pero la última novela hallada, la de *Rinconete y Cortadillo*, trae a primer plano el de Cervantes; que lo único que llevara el dueño de

81 *Ibíd.*, p. 226., y no sería éste el único ejemplo.

la maleta fueran libros y papeles y que esto coincida analógicamente con las palabras que el narrador nos dice en el capítulo noveno al encontrar el cartapacio con los papeles que continúan la historia de Don Quijote, nos pone ante los ojos el carácter psicotrópico que la escritura tiene para su autor y/o lector; que la maleta represente metafóricamente la organización en forma de pliegue de D.O. con sus plus de historias vincula el dueño de la maleta al «padrastro» que nos presenta y cuenta la historia del caballero Don Quijote de la Mancha; el ventero, no obstante su silencio en relación con la figura del dueño de la maleta, nos advierte acerca de la posibilidad de que vuelva, y aunque más tarde dirá lo contrario sin ningún tipo de razón para tal cambio de opinión, la posibilidad misma hace que vivamos bajo el signo de una presencia diferida (bien conocen las religiones y la literatura lo que es vivir a la espera de una venida, y el profeta Elías y Godot son buenas muestras de ello y no requieren mayores comentarios): «bien puede ser que vuelva su dueño» son palabras que nos sitúan de golpe ante ese que puede volver.

De alguna forma, quien puede volver ya ha vuelto, siquiera a través de una ausencia momentánea. Quien puede volver hace que quien le espera adelante su presencia, imagináNdosela, representándosela, experimentándola por adelantado. Como veremos, este último punto es crucial y muy importante, hasta el extremo que condensa todos los demás.

Si algo puede deducirse de lo expuesto es que, alrededor de la maleta y sus papeles, por aquí y por allá, todo son cuños, indicaciones, etiquetas del dueño y/o autor. El dueño de la maleta, el autor de la *Novela del curioso impertinente* y de la de *Rinconete y Cortadillo*, Cervantes, asume que «para que un escrito sea un escrito es necesario que siga funcionando y siendo legible incluso si lo que se llama el autor del escrito no responde ya de lo que ha escrito, de lo que parece haber firmado, ya esté ausente provisionalmente [éste parece ser el caso que nos ocupa], ya esté muerto...».[82] Cervantes asume este hecho del que la posteridad ha hablado prolijamente, pero al mismo tiempo ha dispuesto las cosas, ha utilizado unas estrategias textuales, que no nos dejan olvidarnos de él, que nos obligan a tenerlo presente. Incluso pa-

82. J. Derrida, «Firma Acontecimiento Contexto», en *Márgenes de la filosofía*, *op. cit.*, p. 357.

rece haber un profundo deseo de exhibicionismo en los mensajes que nos envía.

Por un lado, su silencio es absoluto (todo se limita a una breve frase del ventero: «quien aquí dejó esta maleta olvidada», a un anónimo «quien»); por otro, sus marcas y señales pululan por doquier evocándolo, llamándolo, haciendo que lo tengamos presente. Esta última frase es extraña, pues a menudo nombra la presencia de alguien en el momento de su ausencia. Por último, el ventero ha sembrado la sospecha de que el dueño y/o autor puede volver: «que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo».

Por consiguiente, esto dibuja un panorama de máximo interés: el autor no permanece simplemente presente, Cervantes no es ése al que, de forma directa o indirecta, entrevistándole o empleando herramientas hermenéuticas e historiográficas, se le puede pedir que declare sus «intenciones de autor». Cervantes no domina la escena en la que aparecen sus papeles. Si alguien como el cura dice de su *Novela del curioso impertinente*: «...y si es fingido, fingió mal el autor; porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo» (**I**, 35: 446), el autor no podrá responderle, estar de acuerdo o en desacuerdo, proponer su propia versión de lo que es «fingir bien» o «fingir mal». Muchas corrientes de teoría y crítica literarias han intentado este camino, pero Cervantes o el dueño de la maleta han hecho mutis por el foro y no hay forma de hacerse con ellos (si es que son dos y no uno o tres). Pero el autor tampoco permanece simplemente ausente, Cervantes no es esa figura de la que se puede prescindir para aplicar métodos que sin problemas lleven a cabo lecturas «en sí» o «inmanentes» de su texto. Son tantos los signos que multiplica a su alrededor y que deja tras de sí (y aquí solo hemos nombrado unos pocos) que aun cuando se quiere prescindir de él, borrarlo, dejarlo al margen, se hace presente, y como se suele decir «lo tenemos presente». Otras corrientes de teoría y crítica literarias han abordado los textos de Cervantes y los textos en general desde esta óptica, pero siempre de una forma u otra Cervantes, Proust o Joyce acaban haciéndose oír. Por lo menos, y no es poco, a través de su nombre propio (Cervantes) o impropio (una función gramatical).

De nuevo son las palabras del ventero las que nos proporcionan la clave: «mas yo no se la he querido dar, pensando volvérse-

la a quien aquí dejó esta maleta olvidada con estos libros y esos papeles; que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo». Cervantes ha olvidado *intencionalmente* la maleta para exhibirse, o, dicho de otro modo, para exhibirse a través de su objeto de adicción, la escritura. Es rigurosamente cierto que, aunque sea con ese fin, se esfuma del escenario sin que lo hayamos visto (solo sabemos que estuvo allí en alguna ocasión), pero desde su invisibilidad envía un mensaje y lo sitúa en el corazón mismo de la primera parte de D.Q. Lo decía al principio de este trabajo, la escena de la maleta tiene lugar en uno de los momentos en que se discute uno de los tópicos fundamentales de D.Q., el carácter ficticio o verdadero de ciertos libros y, dentro de la misma «secuencia», se enjuicia la *Novela del curioso impertinente* en cuanto a si finge bien o mal. ¿Por qué precisamente la historia de Anselmo, Lotario y Camila?

Está el aspecto ya comentado de la literatura como droga. Cardenio ruega al cura que lea en voz alta dicha novela, a lo que este último responde: «Sí leyera [...], sino fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en leer», pero de inmediato Dorotea pone las cosas claras en cuanto al carácter psicotrópico e hipnótico de los cuentos: «Harto reposo será para mí —dijo Dorotea— entretener el tiempo oyendo algún cuento, pues aún no tengo el espíritu tan sosegado que me conceda dormir cuando fuera razón» (I, 32: 399). Las historias, como la droga, pueden tener dos funciones: sustituir el periodo de sueño, sosegar los estados de ánimo alterados. Tales funciones de las diferentes clases de droga son bien conocidas. De esta forma, el autor ha dejado dentro de una maleta una buena dosis de droga-literatura para que los huéspedes de la venta palien o su aburrimiento o sus estados psíquicos de agitación. Es decir, el autor ha remarcado con esa novela uno de los «temas» fundamentales de D.Q.: la adicción literaria. Lo ha hecho, además, enviándola a modo de mensaje: dejándose una maleta *olvidada*. Y lo más importante: esa dosis literaria la ha dejado ahí en la venta en calidad de *autor*.

Está también el aspecto de la constante «ceguera» que aqueja al menos a uno de los personajes de D.Q.: a Don Quijote. Tal ceguera ha dado lugar a multitud de interpretaciones que abarcan desde aquéllos que confirman la ceguera como ceguera («héroe de lo Mismo» llamó Foucault a Don Quijote porque en el errar de éste por los caminos y contemplar la realidad no ve más

que la semejanza entre las cosas)[83] hasta aquellos otros que ven en la ceguera algo así como una voluntad de transformación de la realidad y de sí mismo (Unamuno sería un ejemplo de esta clase de aproximación). La maleta hace su aparición en uno de los momentos de máxima ceguera de Don Quijote. Ha estado haciendo la asperísima penitencia propia de los caballeros andantes, el cura y el barbero, ayudados por Dorotea, lo llevan engañado bajo la creencia de que va a socorrer a la princesa Micomicona, se echa a dormir, mantiene una terrible batalla con un gigante destrozando los cueros de vino del ventero. Y en tal trance Cervantes *olvida* una maleta que da pie a que se lea en voz alta la *Novela del curioso impertinente*. No es objetivo de este trabajo el análisis de dicha novela y, por tanto, me limitaré a esbozar una breve sugerencia que nos devuelva al centro de nuestro interés. De verme obligado a seleccionar un rasgo peculiar de Anselmo señalaría, sin lugar a dudas, su «ceguera». Cuando le revela a Lotario, en confianza de amigo, su deseo secreto no ve lo que ello puede ocasionar. Cuando ya las consecuencias han sobrevenido, cuando ya Lotario y Camila han consumado sus relaciones, el narrador cuenta: «Volvió de allí a pocos días Anselmo a su casa, y no *echó de ver* lo que faltaba en ella, que era lo que en menos tenía y más estimaba» (I, 34: 420, la bastardilla es mía). Dejando al margen el que quizá el verdadero deseo secreto de Anselmo sea que Camila yazca con Lotario,[84] y comparando a Anselmo con muchos de los personajes que aparecen no solo en D Q , parece deducirse de todo ello que Cervantes está proponiendo una «teoría generalizada de la ceguera» que sería la con-

83. Cito a Foucault porque esboza dicha tesis —según él lúdica y poco rigurosa— dentro de un contexto post estructural muy vasto en el que trata de delimitar las características de las diferentes «epistemes». Don Quijote sería el representante de la episteme renacentista en un momento en el que ya ha surgido la episteme clásica, característica de los siglos XVI y XVII. Véase *Las palabras y las cosas*, *op. cit.*, p. ej. pp. 60 y ss. Pero no hace falta recordar que muchos ven y han visto en Don Quijote una figura inmovilista en relación con su tiempo. Es interesante, en cualquier caso, volver al clásico libro de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Noguer, 1973. También Barcelona, Editorial Crítica, 1987.

84. Debemos tener en cuenta que la razón para comunicarle su deseo a Lotario se debe, según él mismo dice, a su profunda amistad. Pero hay que fijarse precisamente en el significado de esa «profunda amistad» y en que todo sucede entre Anselmo y Lotario.

dición de posibilidad de todo conocimiento.[85] Si Don Quijote está ciego y loco porque no ve que los cueros de vino son cueros y no cabezas de gigante, Anselmo debería recibir el mismo calificativo por no ver lo que puede desencadenar la puesta en práctica de su deseo secreto. Y que no ve no lo digo yo, lo dice el narrador o Cervantes: «*no echó de ver* lo que faltaba en ella». Esta cuestión no es sustancialmente distinta de la literatura entendida como adicción. Como se sabe, las drogas le «ponen a uno ciego». Y de nuevo lo más importante es que esa extensión de la ceguera es un sello del autor. ¿De quién? De Cervantes.

¿Cómo decir esto último sin rubor?

Se ha dicho unas líneas más arriba que el autor no permanece ni simplemente presente ni simplemente ausente. Esta terminología demaniana podría llevarnos a decir que la dimensión referida al autor es indecidible. Pero no es esa, en realidad, mi terminología. Al menos, no del todo. Los términos que hago míos son los del ventero. Y los repito: «que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo». La fórmula podría ser expuesta como sigue: el modo en que un autor se relaciona con un texto es el de la posibilidad de una venida. El autor puede venir. El autor puede volver por sus papeles y por su maleta. Y esto hay que entenderlo de todos los modos posibles literales y figurados. Pero, sobre todo, hay que entenderlo en el sentido de que, de una forma u otra, al autor se le tiene presente. Se le tiene presente porque existe la posibilidad de que venga, no porque vaya de hecho a venir (Cervantes, él, físicamente, no va a venir) sino por la existencia de la misma posibilidad de que venga. Quien deja su rastro y su perfume por doquier no está ausente y eso es lo que ha hecho el dueño de la maleta.

O dicho de forma más sencilla: existe la posibilidad de que el autor venga porque, al irse, ha diseñado una estrategia de marcas y huellas (la maleta, el aforro, la *Novela de Rinconete y Cortadillo* aludiendo directamente a su nombre propio, etc.) que hacen que no se haya ido del todo. Desde luego, nos encontramos ante un círculo: el autor puede volver porque no se ha ido del

85. De nuevo me permito remitir al lector a un trabajo anterior mío en el que se desarrolla esta cuestión respecto a las novelas ejemplares de «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros». Véase «Límites y tropelías: Cervantes», en Manuel Asensi, *Literatura y Filosofía*, Madrid, Síntesis, 1995, pp. 31-47.

todo, el autor no se ha ido del todo porque puede volver. Pero es que lo que su rastro indica es que puede volver, que lo tenemos inevitablemente presente aunque sea bajo la forma de la ausencia. Y en eso consiste el círculo. La expresión «tener presente» lo dice todo: el autor está destinado por la escritura a la muerte, a la desaparición, decapitación o castración y, en razón de tal destino, la escritura flotará de mano en mano, de contexto en contexto, de sentido en sentido. Pero, a la vez, el dueño y/o autor de la maleta y los papeles, en su retirada, en su aparente olvido, deja su indeleble rastro para que no se le olvide. Paradójicamente, Cervantes ha olvidado la maleta para que no se le olvide. No se le olvida, puede que vuelva (lo dice el ventero). Puede que no vuelva (también lo dice el ventero), no obstante se le tendrá presente. En el *tener presente* la presencia está presente bajo la forma de la ausencia, la cual ya no es jamás una simple ausencia.

De este modo, el reverso de la tesis según la que la condición de posibilidad de la escritura es su funcionamiento separado del autor consiste en que, como contrapartida, la escritura siempre se ve acompañada por ciertas formas metonímicas o fantasmagóricas del autor. Y esas formas son las que convierten en inevitable la presencia del autor, las que perfilan y son, a la vez, consecuencia de la posibilidad de la venida del autor. La teoría y/o crítica literarias han desplazado desde hace tiempo sus intereses hacia la figura del lector. De este trabajo se desprende la idea de que, como mucho, el lector que me atrae es ese mal lector que, en realidad, es una prolongación del autor que emplea estratagemas para no desaparecer. Extraña poco que en los últimos tiempos R. Barthes se dedicara en sus clases a hablar de las costumbres cotidianas de autores como Balzac. Pero, claro está, aquí no estoy proponiendo nada parecido a una hermenéutica del autor. Se trata de una aporía: por una parte, la posibilidad de la venida del autor sobre la que se funda la relación de éste con su escritura (tal es la tesis aquí expuesta) nos impide prescindir de la figura del autor al enfrentarnos con un texto. Por otra parte, al ser una «posibilidad» traducida en ausencia tampoco nos permite apoyarnos en la figura del autor para determinar el sentido de un papel escrito.

Así las cosas, el «tener presente» significa que el modo de hacer crítica o teoría en relación con el autor es el del experimento hipotético imposible de verificar e imposible de evitar

Por ejemplo, tanto lo dicho en relación con la droga dejada por el autor como lo dicho en relación con la teoría generalizada de la ceguera (efecto de una maleta olvidada por su dueño) son formas hipotéticas de tratar la presencia del autor. Hipotéticas, inverificables e inevitables.

Diremos, pues, que la maleta olvidada en la venta es de Cervantes, que Cervantes ha olvidado intencionalmente esa maleta, que Cervantes ha enviado mensajes repletos de droga. Diremos Cervantes aunque éste no haya vuelto jamás a la venta y lo diremos agradeciéndole su buena dosis de droga. Y, en este estado de embelesamiento y ceguera, no oiremos a quien nos diga que no se trata de Cervantes sino de un ser de papel o de un sujeto de la enunciación. Y si acaso lo oímos, volveremos la vista para atisbar a Cervantes recogiendo su maleta y volviendo a desaparecer lentamente en la oscuridad de la noche.

¿Quién? Cervantes

CAPÍTULO 4

SABOTAJE POR LOS INTERSTICIOS SINTÁCTICOS

1. Los silogismos ventrílocuos de santa Teresa de Jesús

Con el fin de poner de relieve cómo el silogismo afectivo propio de un lenguaje como es el «poético» va entreverado con la dimensión significante de un texto y, en realidad, emana de él, voy a ofrecer un ejemplo de cómo la crítica como sabotaje descubre dicho fenómeno en un poema clásico de santa Teresa de Jesús que adopta la forma canónica del villancico.[1] A la vez, se verá como aquello que, al menos desde el *New Criticism*, se viene llamando «lectura atenta» (*close reading*)[2] es una forma de lectura tan importante para la deconstrucción como para la crítica que aquí se propone. En definitiva se podrá apreciar como la atención al modo de significación de un discurso prevalece por encima del análisis de su significado o referente, única manera de percibir y darse la oportunidad de localizar su dimensión silogística. Ya en la introducción se defendió la idea de que postular el carácter silogístico de un texto, «literario», «filosófico», etc., no supone entenderlo en términos de «contenido» dado que, en efecto, todo silogismo es netamente inseparable de los flujos expresivos que forman la dimensión significante. En ese cometido el análisis retórico se revela, tal y como puso de relieve Paul de Man, como un instrumento esencial del desenmascaramiento ideológico.[3]

1. Véase José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 490-492.

2. J.P. Richards decía que «la poesía exige varias lecturas [...] antes de que pueda comprenderse todo su alcance», en *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, Nueva York, Harcourt Brace, 1930. Trad. esp.: *Crítica práctica*, Madrid, Visor, 1991, p. 180.

3. Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, *op. cit.*

Vivo sin vivir en mí
Y tan alta vida espero,
Que muero porque no muero.
Vivo ya fuera de mí,
Después que muero de amor,
Porque vivo en el Señor,
Que me quiso para sí.
Cuando el corazón le di
Puso en él este letrero:
Que muero porque no muero.

Aquesta divina unión
Del amor en que yo vivo,
Ha hecho a Dios cautivo
Y libre mi corazón.
Y causa en mí tal pasión
Ver a Dios mi prisionero,
Que muero porque no muero.

¡Ay, qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros!
¡Esta cárcel, estos hierros,
En que el alma está metida!
Solo esperar la salida
Me causa dolor tan fiero,
Que muero porque no muero.

¡Ay, qué vida tan amarga
Do no se goza al Señor!
Porque, si es dulce el amor
No lo es la esperanza larga.
Quíteme Dios esta carga,
Más pesada que el acero,
Que muero porque no muero.

Solo con la confianza
Vivo de que he de morir,
Porque, muriendo, el vivir
Me asegura mi esperanza.
Muerte, do el vivir se alcanza,
No te tardes, que te espero,
Que muero porque no muero.

Mira que el amor es fuerte;
Vida, no me seas molesta,
Mira que solo te resta,
Para ganarte, perderte.

Venga ya la dulce muerte,
Venga el morir muy ligero,
Que muero porque no muero

Aquella vida de arriba,
Que es la vida verdadera,
Hasta que esta vida muera,
No se goza estando viva.
Muerte, no me seas esquiva;
Viva muriendo primero,
Que muero porque no muero.

Vida, ¿qué puedo yo darle
A mi Dios que vive en mí,
Si no es perderte a ti,
Para mejor a él gozarle?
Quiero muriendo alcanzarle,
Pues a él solo es al que quiero:
Que muero porque no muero.[4]

En este villancico, el verbo «morir» es empleado en tres sentidos: designa el acto psíquico y físico mediante el que el alma se desliga del cuerpo para iniciar el camino del polvo (muerte física mencionada por esa parte del estribillo que dice «...porque no muero»); significa el terrible sufrimiento que le supone a alguien que «experimenta» a Dios el no morir físicamente y abandonar de forma definitiva la cárcel del cuerpo (agonía de este mundo expresada por la primera parte del estribillo: «Que muero...»); y alude al goce supremo que le provoca al ser humano la íntima unión con Dios (tal y como ponen de relieve las palabras «...muero

4 Existen varias versiones. Aquí manejo la que presenta las *Obras Completas* de santa Teresa, según la edición de Salamanca, Sígueme, 1997, a cargo de Maximiliano Herráiz. La que aparece en la antología de la poesía española del Renacimiento preparada por José Manuel Blecua en Clásicos Castalia es más breve (31 versos frente a los 59 que cito aquí), y presenta variantes en los versos 12 y 25-31. La inestabilidad del texto, propia todavía del Renacimiento y de la escritura de monjas en los conventos (recuérdese los llamados «cuadernos de canto»), así como una diferente concepción del «autor», están en la base de este hecho. Antonio Prieto lo ha subrayado: «La poesía de santa Teresa, de la que no se conservan autógrafos, es probable que en algunos casos solo fueran *dichas*: recitadas para sus monjas, que fueron transcribiéndolas, a veces sin el nombre de la autora y uniéndose a otras análogas para crear problemas de autenticidad», en *La poesía española del siglo XVI, II (Aquel valor que respetó olvido)*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 738. Hay otras variantes que se comentan en el texto principal.

de amor»). Lo que la retórica clásica denomina *derivatio* y *poliptoton*, la diferente morfología y la diferente función del lexema «morir» (*muriendo, muero, muerte, morir*) no supone una repetición de un mismo significado con ligeras variaciones, sino la utilización de ese mismo lexema para manifestar significados opuestos e inconciliables entre sí. ¿O es que un cuerpo muerto tiene algo que ver con un cuerpo vivo, o un cuerpo vivo que goza con un cuerpo vivo que sufre? ¿Puede un cuerpo estar vivo y muerto a la vez como el gato del experimento cuántico de Schonberg? Masoquismos aparte, y aunque Bataille vaya a estar presente en este análisis del poema, un cuerpo que se muere de amor no es compatible, según lo que la propia santa Teresa ha puesto en juego, con un cuerpo que se muere de tanto sufrir. Es claro que no se trata de una palabra cualquiera, sino de la dominante en este texto, la que constituye su hipograma-silogismo representado en el estribillo «Que muero porque no muero». Y por esa razón la he seleccionado en primer lugar.

Sobre ella recae la responsabilidad de eso que Gracián llamaba el «concepto» de este poema, y que el villancico nombra con los términos de «villancico», «cabeza», etc. Piénsese, además, que si «morir» y sus variantes contienen significados opuestos, no resulta nada extraño que englobe la significación del término que se le opone, «vivir». De hecho, cuando la «vida» se refiere a «esta vida» en la que cuerpo y alma conviven, entones «vivir» equivale a sufrir y a morir. En cambio, cuando «vida» nombra la «vida alta», se describe un estado de dicha y goce absolutos. El resultado de la experiencia mística es la imposibilidad de mantenerse dentro de la lógica binaria y jerárquica que estructura la oposición «Vida/muerte». A fin de cuentas, el comienzo del poema no puede ser más ilustrativo: dos términos polares como «vida» y «muerte» van acompañados de su negación deshaciendo el principio de no-contradicción: «vivo sin vivir» es el correlato de «muero porque no muero», más en concreto «vivo no vivo», «muero no muero».

Lo que este poema de Teresa de Jesús hace, siguiendo la tradición mística que va de Platón a Juan de la Cruz, es sabotear esa oposición haciendo que los rasgos semánticos de la muerte (tristeza de la soledad y la ausencia de vida) pasen a la vida, y que los de la vida (alegría y goce) sean asimilados por la muerte. En consecuencia, vivir es, en realidad, estar muerto y estar muerto

es, en verdad, vivir. Ya Platón había afirmado con contundencia que el filósofo debía de mandar a paseo el cuerpo y que debía comportarse como si estuviera muerto. Es un tema, además, recurrente en Teresa, quien, por ejemplo en las «Moradas Terceras», se dirige a Dios con estas palabras: «¿Cómo queréis que se desee vida tan miserable, que no es posible dejar de querer y pedir nos saquéis de ella si no es con esperanza de perderla por vos o gastarla muy de veras en vuestro servicio, y sobre todo entender que es vuestra voluntad? Si lo es, Dios mío, muramos con vos, como dijo santo Tomás, que no es otra cosa sino morir muchas veces vivir sin vos...».[5] Y todo ello da lugar en el poema a la serie de paradojas del tipo «dulce muerte», «morir muy ligero», «Solo con la confianza / vivo de que he de morir», etc.

Sin embargo, las cosas no son tan planas como las palabras precedentes dan a entender, palabras que en definitiva condensan buena parte de los tópicos en torno a la poesía mística de una Teresa de Jesús o un Juan de la Cruz y a la concepción platónica del mundo.[6] Para advertirlo basta con fijar la atención en la primera estrofa del poema, sobre todo porque en ella se define el lugar desde el que se enuncia el discurso. ¿En qué fase de la relación con Dios se encuentra el narrador poemático que identificamos con «Teresa»? Ese «Vivo sin vivir en mí» es un indicio del momento de pérdida de sí experimentado por el testigo. En el sujeto se ha producido una división, una fisura, que le ha llevado a «vivir» en otro lugar, en otra esfera, en otra morada. Pérdida de la propia identidad, arrancada en el instante en que Dios la ha elegido como esposa.

Por eso «ella» vive fuera de sí, o lo que es lo mismo, en el «Señor», en ese «espiritual matrimonio» que describe Teresa de Jesús a propósito de la séptima morada. Por eso, se muere de amor. Si el poema es enunciado por un yo dividido, por un yo que, como diría Laing, siente una distancia, una disrupción, en relación consigo misma/o,[7] ¿quién propiamente habla? La frase

5. Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, Salamanca, Sígueme, 1997, p. 606.

6. E.W. Trueman Dicken, *La mística carmelitana: la doctrina de santa Teresa de Jesús y de san Juan de la Cruz*, Barcelona, Herder, 1981; Elizabeth Howe, *Mystical Imagery: Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Nueva York, Peter Lang, 1988. E. Allison Peers, *El misticismo español*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.

7. R.D. Laing, *The Divided Self*, Londres, Penguin Books, 1990 [1960], p. 17.

«Que muero porque no muero» no está dicha originalmente por la persona, sino que es un letrero que puso Dios cuando la tomó por esposa. «Puso en él este letrero» significa que quien habla no es ella sino la escritura de Dios.[8] Lo que éste hace, además, no es hablar por sí mismo sino poner en la boca de la esposa esas palabras (*sermocinatio*). Ésta dice lo que el otro quiere que diga. Y no solo lo que quiere que diga, sino también lo que quiere que asuma como propio.

Ya se ha dicho que ese «Que muero porque no muero» es el hipograma-silogismo del poema objeto de análisis. Todo él es una amplificación y repetición de ese motivo. Obsérvese estos versos: «Vivo sin vivir en mí, / Y tan alta vida espero, / Que muero porque no muero». En estos primeros compases todavía no sabemos que la expresión «Que muero porque no muero» no es de la esposa, sino del esposo. En la medida en que forma una continuidad sintáctica con la oración consecutiva que inicia «Y tan alta vida espero», parece que es la esposa la que se responsabiliza de esas palabras. No obstante, la segunda vez que aparece en esa primera estrofa el estribillo «Que muero porque no muero» nos damos cuenta de que el comienzo del poema es un entreverado de voces, la de la esposa y la del Señor. La voz de ella «suena» para repetir la letra-consigna de él, oímos su «voz», en realidad las voces de todos aquellos poetas y místicos que dicen «vivo sin vivir en mí» (la de san Juan de la Cruz como ejemplo notable y bien conocido, pero también la de Duarte Brito o la de Arnalte de Diego, y mucho antes la de san Agustín), pero con la particularidad de que en este caso esa frase y lo que la acompaña no están dichas en nombre propio.

Comparemos este villancico de santa Teresa con el poema de san Juan.[9] En el de éste no hay ninguna duda de que el sujeto de

8. Llama poderosamente la atención que en algunas versiones de este poema con las que me he topado, por ejemplo en Internet, el «puso» se convierte en «puse». No se trata de un cambio gratuito, dado que al escribir «puse» todo el efecto de posesión y ventriloquia, toda la consecuencia de la presencia del Otro en mí, desaparecen. Con ello se pierde uno de los aspectos más interesantes e importantes de este poema que afecta directamente a su marcada polifonía.

9. Aunque no a la manera de Helmut Hatzfeld, quien valora la alta cualidad poética de san Juan de la Cruz frente al hecho de que santa Teresa sea un simple versificadora. Véase, por ejemplo, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1955.

la enunciación ha dicho «Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero / que muero porque no muero» en nombre propio. No deja de marcar la distancia entre él y Dios y por eso se dirige a él de la siguiente manera: «Oye, mi Dios, lo que digo», y un poco más adelante: «Estando ausente de ti». El poema de san Juan transcurre en un presente en el que la esposa se encuentra a distancia del esposo y se dirige a éste con ansias de encuentro. En cambio, el de santa Teresa sucede en un presente en el que la esposa se halla en simbiosis con la divinidad («Porque vivo en el señor»). San Juan de la Cruz pone de relieve su soledad y la necesidad de morir para que lo que le separa de Dios desaparezca. Santa Teresa de Jesús pone de relieve el dolor del resto de vida-muerte, de cuerpo, que le queda aun a pesar de su comunión con el esposo. Son dos posiciones muy distintas, que implican sujetos muy diferentes.

El sujeto del poema de san Juan es un sujeto compacto que mantiene su propia posición y, desde ella, expresa su sentimiento de falta. El sujeto del poema de santa Teresa es un sujeto fragmentado que ha perdido su propia posición y, desde esa pérdida, expresa su estupefacción por conservar todavía la excrecencia de ese cuerpo encarcelado entre hierros y aceros. El sujeto de san Juan *habla* porque está presente; el de santa Teresa, *repite*, porque en realidad ha desaparecido. Dios es el ventrílocuo de su esposa, el alma de ésta es el madero donde el esposo ha dejado escrito e inscrito el núcleo esencial de sus palabras. Cuando san Juan escribe «En mí yo no vivo ya, / Y sin Dios vivir no puedo; / Pues sin él y sin mí quedo, / Este vivir ¿qué será?» indica con ello la absoluta desolación que le invade por la falta del esposo, desolación que le priva tanto de sí mismo como de Dios y convierte su vida en un lugar yermo. Aquí la diferencia entre los dos poemas es notable, pues lo que santa Teresa afirma está lejos de lo anterior: «Vivo ya fuera de mí, / Después que muero de amor, / Porque vivo en el Señor, / Que me quiso para sí».

El «vivir fuera de sí» no describe la absoluta desolación que invade al testigo por la falta del esposo, sino la plenitud de la comunión con Dios y la transverberación sufrida. En ambos casos, el individuo experimenta su yo más íntimo como algo separado y divorciado de su cuerpo, objeto entre objetos, apariencia de un falso yo, pero mientras en san Juan el testigo no alcanza, al menos en este poema, la salida de sí mismo, en santa Teresa la salida ya

se ha producido, y toda la tristeza no es la del *antes* sino la del *después* («Después que muero de amor»), la de la vuelta intermitente a un cuerpo que, después de todo, ha sido desposeído.

Esta breve comparación nos permite situar de una forma más precisa el poema de santa Teresa de Jesús. No solo es que el cuerpo de Teresa sea propiedad de Dios, en la tradición del *Corpus Hermeticum*, y que su voz no sea, en realidad, su voz sino la del Otro. Sus escritos, como los de Virginia Woolf, están llenos de momentos en que la protagonista «oye» voces y recibe signos. A ello hay que sumar que el poema de Teresa es un escenario de dialécticas negativas y de respuestas. Las dos primeras estrofas se oponen al resto de las estrofas por cuanto describen el estado de íntima convivencia entre la esposa y el esposo. Dice la testigo que vive en el Señor, que él la quiso para sí, asegura que vive en la divina unión, en la pasión que ello le procura. Pero ella no es la figura pasiva de esa acción, lo pudo ser en un primer momento cuando el esposo la eligió, pero de inmediato la esposa se convierte en la figura dominante y activa. La metáfora del Dios cautivo no nos engaña, Dios está cautivo y prisionero y ello la apasiona. El masoquismo primero (ser propiedad de Dios) se convierte en sadismo (ella es la ama del Señor). El Dios trascendente se convierte en inmanente.

La reflexión de Deleuze sobre la pintura clásica se podría aplicar en este caso, *mutatis mutandis*: de entrada, la salida del místico hacia arriba («tan alta vida»), hacia el esposo, supone —y en esto Deleuze sigue a Bergson— una liberación loca, una total manumisión, una entrada en un orden de sensaciones celestes:

> No hay que decir «si Dios no existe, todo está permitido». Es justo lo contrario. Porque con Dios todo está permitido. Es con Dios con quien todo está permitido. No solo moralmente, puesto que las violencias y las infamias encuentran siempre una santa justificación. Sino estéticamente, de manera mucho más importante, porque las Figuras divinas están animadas por un libre trabajo creador, por una fantasía que se permite cualquier cosa.[10]

Este «cualquier cosa» al que se refiere Deleuze encuentra un refrendo histórico en esa máquina de producir imágenes, visio-

10. En *Francis Bacon. Logique de la sensation*, París, Seuil, 2002. Trad. esp. en Madrid, Arena Libros, 2002-2005, pp. 20-21.

nes y comunicaciones que era Teresa de Jesús. Siempre existía la duda de si todas esas manifestaciones eran obra del demonio o de Dios, y sabemos que el Padre Daza dictaminó que Teresa era víctima de los engaños del demonio (era imposible, argumentaba, que Dios concediese favores tan extraordinarios a una religiosa tan imperfecta como ella pretendía ser). Y es en el límite entre dios y el demonio donde se sitúa el trabajo político saboteador de santa Teresa, tanto en el terreno de sus acciones (mujer perseguida que funda conventos) como en el de la escritura (mujer amanuense, versificadora, ninguneada por la crítica, amenazada en su época por la inquisición, que abre el lenguaje al campo de la locura esquizoide, mujer que continuamente se escapa, de su casa, del convento, de los regalos, del aburrimiento, del mundo, de la gramática, mujer en esto surrealista).

Desde nuestro hoy, Teresa, como Juan de Yepes, representa la ortodoxia, apta incluso para ser reivindicada como figura de la *New Age*, como adalid de la hegemonía católica. ¿Hace falta recordar que tanto Juan como Teresa tuvieron que escapar de las garras de la iglesia, de las de los otros carmelitas, y que sufrieron los rigores, unas veces de la cárcel, otras veces de la desautorización y de la marginación? En el campo de la escritura poética, el trabajo político surge ya en la génesis, primero porque la monja escribe por obediencia y mandato, segundo porque solo escribe con el fin horaciano de enseñar para deleitar. Lo importante a este respecto es qué cuela bajo el disfraz de esa obediencia y de esa enseñanza-difusión de la doctrina, qué sabotea bajo pretexto de la educación voluntaria de sus monjas.

El poema exhibe una división prácticamente inconciliable: por un lado, las dos primeras estrofas centradas en la experiencia mística de la cohabitación de la esposa con el esposo, experiencia desde la vida terrenal (de nuevo: «Vivo en el señor», «Aquesta divina unión», «Amor en que yo vivo», etc.), adelanto, *trailer* divino de la alta vida que vendrá. Por otro lado, el resto de las estrofas donde se canta esa parte de la vida terrenal en la que se siente el cuerpo, las penas, los hierros, las molestias («destierros», «cárcel», «dolor tan fiero», «vida tan amarga», «acero», etc.), recordatorio de que, a pesar de la cohabitación con Dios, no se está definitiva y solamente en la divinidad. El propio poema subraya lo inconciliable de esas dos posiciones a través de una tripartición del sentido de la «vida»: vida del cuerpo en au-

sencia divina, vida del cuerpo cuando el alma es alcanzada y herida por el esposo, y vida alta ya al margen del cuerpo.

Lo que ello nos indica es un sujeto desestructurado, un sujeto que oscila entre la capacidad de convertir a Dios en su prisionero y cautivo, y el reconocimiento de su abandono terrenal. Sujeto partido por ser de fuga, o desde la tierra hacia el cielo (cuando muere de amor), o desde el cielo a la tierra (cuando experimenta la vida amarga), siempre, mal que le pese, en movimiento, construyendo hacia arriba y escapando de toda autoridad (¿quién necesita intermediarios entre Dios y él o ella?), y recayendo en la esperanza larga que es «más pesada que el acero». En esa dinámica loca, en esos arrebatos de los que tanto gustaba Bataille, ella en ocasiones es el medio a través del que el esposo habla, en otras ella misma se revela y habla. La clave, otra vez, se encuentra en el «puso». Si Dios puso su marca de propiedad y su consigna, ¿cómo es que ha devenido «sujeto» sumiso de la monja? ¿Diremos que se trata solo de una «manera de hablar» repetida por una tradición, como si las metáforas y las «maneras de hablar» fueran inocentes?

En la segunda estrofa, los papeles se intercambian, el esposo deja de ser un esposo con atributos activos y dominantes (es esposa), y la esposa deja de ser una esposa con rasgos pasivos y sumisos (es esposo). Si san Juan transita sin problemas del «él» al «ella» convirtiéndose en la dama en amores inflamada, santa Teresa circula con la misma facilidad desde el «ella» hasta el «él» al ponerse en el papel del carcelero. Esta no solo no necesita intermediarios (problema de todo místico en cualquier institución), sino que, además, tiene la osadía de declarar a Dios su cautivo, frase en la que importa tanto el «su» como el «cautivo».

Pero claro, el cautivo se escapa, la avecilla vuela, porque ¿qué sentido tiene que este hombre-mujer que es Teresa declare que vive en un extraordinario amor y, a verso seguido, se queje de lo larga que es esta dura vida? El sentido de una errancia sin estrategia y sin finalidad, tan radical en su bamboleo como el de la ironía presente en las palabras «muerte» y «vida». ¿Qué confianza podemos tener en el lenguaje si éste es capaz de hacer que «muerte» signifique «vida» y que «vida» signifique «muerte»? Y no se trata de paradojas aparentes, como se suele decir. Hablar de paradoja aparente es reducir el poder de la paradoja y de la aporía, es no advertir que si el místico vuelve loco el lenguaje es

porque él mismo se ha vuelto loco o loca, porque su labor política, su manera de hacer cosas con las palabras y con las acciones, es precisamente perdiendo su posición de sujeto estable y disparándose en varias direcciones, desde el arriba hacia el abajo, desde la divina unión hasta la carcel del alma.

Al escaparse el cautivo de la jaula de Teresa, es ésta la que se convierte en cautiva, demostrando con ello, y aquí está una de las claves de este poema, que las diferentes posiciones que va marcando (mujer, hombre, esposa, esposo, prisionero, carcelero, amor, dolor...) son intercambiables, móviles, funcionales. Es más que evidente que el amor en el que vive nuestro testigo no va a desaparecer, volverá de nuevo en medio de la experiencia yerma. Y viceversa.

El tránsito desde la segunda estrofa a la tercera es lo que demuestra lo que estoy argumentando: si de la primera a la segunda el Dios que la quiso para sí se transforma en un prisionero, de la segunda a la tercera la carcelera deja de ser ella y es ocupada esa función por la vida del cuerpo terrenal. Nótese que el campo semántico iniciado en la segunda estrofa para designar la situación cautiva de Dios (Dios cautivo, Dios prisionero), se mantiene en la tercera estrofa (alma encarcelada, alma prisionera entre hierros y aceros). Los versos 27 y 28 de la cuarta estrofa condensan la aporía de la que se está hablando aquí: «Porque, si es dulce el amor / No lo es la esperanza larga». La proximidad del sí y del no (del que tanto aprenderá Góngora) reúne en un corto espacio una afirmación y una negación, la afirmación de la dulzura del amor, y la negación de la amargura de la esperanza.

Teresa recoge el lenguaje de Dios, su orden escrita en el letrero puesto en el alma, y ese núcleo, dicho y enviado por la divinidad, es asumido, asimilado por ella con el fin de re-enunciarlo, de cambiar la dirección de su sentido, de apropiárselo. Queda ahí patente una lucha por el lenguaje, un combate a brazo partido entre la monja y su esposo. No obstante, lo más importante no es que esa pelea tenga lugar entre Dios y la mística, sino el hecho de que éstos le han robado el lenguaje al mundo para devolvérselo como un dardo envenenado. Diálogo en apariencia autista el que ella mantiene, con la divinidad y la vida como interlocutores, pero ese autismo, paradójicamente, es la negación de la circulación mundanal, ruidosa y politiquera del lenguaje. Con todo esto, ¿nos sorprenderá todavía esa confesión de Hélè-

ne Cixous en la que nos dice que ella ha sido «santa Teresa de Ávila, aquella loca que sabía más que todos los hombres. Y que sabía a fuerza de querer convertirse en pájaro»?[11] Juan de Yepes tenía las virtudes del pájaro solitario. Teresa las de un pájaro loco por escaparse.

2. *Molloy*, interrupciones: «peros» y adversidades en Samuel Beckett

I *Introducción*

¿Por qué Beckett después de santa Teresa? ¿Por qué un escritor irlandés del siglo XX tras una escritora española del siglo XVI? La razón no se debe únicamente al hecho de que también en este caso la *close reading* sea necesaria como herramienta que permite seguir los meandros de un texto saboteador por excelencia. Se debe, ante todo, a la resistencia a la crítica que habitualmente han presentado sus textos. De hecho, a la pregunta de por qué nunca había escrito sobre Samuel Beckett, Derrida contestaba que es un autor al que se sentía demasiado cercano, que sus textos están a la vez demasiado cerca y demasiado lejos como para darles una «respuesta». Y cuando el entrevistador le sugería que quizá ello tenía su causa en el hecho de que la escritura de Beckett es ya tan deconstructiva o auto-deconstructiva que no hay mucho que hacer con él, Derrida era contundente: «No doubt that's true».[12] Lo que yo quiero sugerir es que la dificultad de escribir sobre Beckett, o la sensación de que la crítica no le toca, se origina en la especial renuencia que sus textos manifiestan hacia los enunciados declarativos o descriptivos, renuencia fundamentada en un fallo del sistema ideológico. O dicho de

11. En «La joven nacida», texto de los setenta, cuya traducción se encuentra en el libro *La sonrisa de la medusa (ensayos sobre la escritura)*, Barcelona, Anthropos, 1995 [1975], p. 64.

12. Derek Attridge, «Derrida and the Questioning of Literature», en Derek Attridge (ed.), *Acts of Literature*, Nueva York y Londres, Routledge, 1992, pp. 60-61. Sobre la relación entre Beckett y Derrida véase Asja Szafraniec, *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 2007. También Sarah Gendron, *Repetition, Difference, and Knowledge in the work of Samuel Beckett, Jacques Derrida and Gilles Deleuze*, Nueva York, Peter Lang, 2008.

otro modo, en su capacidad saboteadora. Sabotaje que comienza, como en el caso de santa Teresa, por la sintaxis

Ya hace bastante tiempo que el estructuralismo y la pragmática definieron el nivel semántico de un texto «literario» en términos de un código fijo de creencias y valores que rige la lógica de las preferencias de un autor. La preferencia aquí mencionada se refiere a la reacción del organismo ante la percepción de dos o más posibilidades.[13] Y también hace tiempo que la deconstrucción, tanto en su variante derridiana como demaniana, situó ciertas textualidades «literarias» en la órbita de la indecidibilidad.[14] Con ello se pretendía señalar el fenómeno de la crisis de la crítica provocada por ciertas escrituras, crítica ligada a la posibilidad de lo decidible, al *Krinein*.[15] El silogismo es claro: si, por una parte, el nivel semántico se identifica con un sistema ideológico resultante de las preferencias de un autor, y si por otra hay textos que rechazan la definición de una preferencia, entonces una crítica que pretendiera describir el nivel semántico de este último tipo de texto, tendría que empezar reconociendo su imposibilidad, y acabar cartografiando los movimientos textuales que no le permiten ejercerse.

Podemos, pues, seguir los pasos marcados por Beckett, añadir a *Molloy* alguna nota a pie de página, algún detalle que lo dé a leer, que para bien o para mal haga que el lector o lectora que lea este texto se aplique a una lectura o re-lectura de este y de otros textos del escritor irlandés. Podemos comenzar a través de algún detalle de esa novela que llama la atención de inmediato: se trata de los «peros», los «mais» y toda la familia léxica que le acompaña; se trata, en fin, de hablar de una partícula lingüística que no llega a la altura de la palabra, una conjunción de la que dicen los gramáticos que no posee un significado en sí misma, que es incompleta, sincategoremática, como decía la lingüística del texto un conector de los que dotan de coherencia a un texto y que establecen una relación entre dos zonas de la oración o conjunto de oraciones, siquiera a través de la anunciación de un

13. David Maldawsky, *Teoría literaria general*, Buenos Aires, Paidós, 1974, p. 57; y J. Ruesch, «Comunicación y relaciones humanas», en *Comunicación. La matriz social de la psiquiatría*, Buenos Aires, Paidós, 1965, p. 43

14. Jacques Derrida, *La dissémination*, *op. cit.*; Paul de Man, *Allegories of Reading*, *op. cit.*

15. Jacques Derrida, *La dissémination*, *op. cit.*, p. 354

conflicto, una adversidad, algo que indica una falta, un matiz que, en ocasiones, puede ser terrible («te quiero, pero...», pero ¿qué?, ¿pero qué...?).

El «pero» siempre señala la posibilidad de una brecha, mira hacia atrás y lo que parecía claro y distinto, contundente y definitivo, se vuelve gris, se borran sus límites, pierde consistencia y se toma temporal. Poner muchos peros, ya se sabe, significa poner muchos problemas. Y si el «pero» (*mais*) y el «sin embargo» (*cependant*) aparecen muy frecuentemente en el plano de la voz narrativa, del testimonio que asume la responsabilidad de contarnos alguna historia, entonces es lógico concluir que nos encontramos ante una narración con problemas.

11. «*Pero*» *e hiper-auto-reflexividad*

El «pero», llevado hasta sus últimas consecuencias, acción que claramente realizan Molloy y Moran (hay páginas en las que aparecen hasta cinco o seis «peros»), es incompatible con la narración, al menos con la narración según una concepción aristotélica fundamentada en el criterio de la verosimilitud. Por cierto, esta alusión a la verosimilitud no la traigo a colación porque sí, sino porque Jacques Moran anda muy preocupado con ella, como cuando en su informe cuenta lo siguiente (y esta vez prefiero citarlo en francés pues la traducción de Pere Gimferrer no me parece lo suficientemente fina y relevante, o mejor dicho, demasiado fina para lo que Beckett-Moran escribe en francés): «Car m'étant réveillé à nouveau vers l'aube, cette fois sous l'effet d'un besoin naturel, et la verge en légère erection, pour plus de vraisemblance, je ne pus me lever» (189F, 192E).[16] Los escritos de Molloy y de Moran parecen responder a algún tipo de obligación hacia alguien, alguna autoridad o jerarquía, que les ha requerido por una razón nunca suficientemente explicada, un informe o memoria.

16 Las citas correspondientes a *Molloy* están extraídas de las siguientes ediciones. En cuanto a la española, Samuel Beckett, *Molloy*, Madrid, Alianza Editorial, 2006 (traducción de Pere Gimferrer aparecida por primera vez en Barcelona, Lumen, 1969). En el texto aparece el número de página seguido por la letra E. En cuanto al original francés, Samuel Beckett, *Molloy*, París, Minuit, 1982 (2.ª ed.) (la 1.ª ed. es de 1951). En el texto aparece el número de página seguido por la letra F.

En el caso de Jacques Moran, quien impone la tarea de la escritura es ese tal Youdi que aparece igual que Godot y del que apenas sabemos algo; en el de Mollov quien da la impresión de pedirle los garabatos sobre papel es ese hombre u hombres que carecen de nombre e identidad. En ambos casos no hay una voluntad propia de escritura («Je n'ai plus beacoup de volonté, voyez-vous» (7E, 7F), escribe Molloy, «Tout est fastidieux, dans ce récit qu'on m'impose» (179F, 181E), anota Moran), entre otras cosas porque no se sienten lo suficientemente capacitados para hacerlo y porque el acto de escritura les resulta costoso y fastidioso. Molloy, por ejemplo, asegura que ha olvidado la ortografía y la mitad de las palabras (8F, 8E), Moran, lo acabamos de ver, siente fastidio por tener que escribir. Así, pues, el testigo ni quiere ni puede testificar.

Es lógico que teniendo en cuenta esta premisa exista una preocupación por la marcha del relato y que ello active un modo de hiper-reflexividad narrativa en virtud del que, tendremos ocasión de verlo, Beckett se adelanta en casi veinte años a lo que en el medio *Tel Quel* se iba a denominar «écriture textuelle» o «recit rouge» y cuyas obras más señaladas son *Drame* y *Nombres* de Ph. Sollers.[17] Se trata naturalmente de la radicalización de un procedimiento conocido como parabasis, que es consustancial a la novela desde su fundación (Cervantes y Sterne son consumados maestros en el manejo de la parabasis), pero cuya potencialidad adquiere en la época de la crítica de la representación (en los periodos vanguardistas, por ejemplo) unas posibilidades y un sentido diferentes.[18] Así, por ejemplo, cuando Molloy está contando la hilarante y absurda situación en la comisaría de policía a donde ha sido llevado por estar descansando sobre su bicicleta detenida en una postura sospechosa, cuando en concreto se refiere a ese momento en el que rechaza violentamente la comida vomitiva que le ofrecen («A qui n'a rien il est interdit

17. Sobre esta noción de «hiper-reflexividad» en Sollers, Derrida y *Tel Quel* me permito citar mi libro *Los años salvajes de la teoría*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.

18. A propósito de la vanguardia en Beckett y su época, Norma Buchard, *Céline, Gadda, Beckett: Experimental Writings of the 1930s*, Gainesville, University Press of Florida, 2000; Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur: anatomie d'une révolution littéraire*, París, Seuil, 1997; Anthony Cronin, *Samuel Beckett: the Last Modernist*, Londres, Harper Collins, 1996.

de ne pais aimer la merde» (30F, 31E), de súbito detiene la narración para manifestar lo siguiente: «Je ne dirai pas la suite, car je suis las de cet endroit et je veux aller ailleurs» (30F, 31E).

La narración se detiene, el lector se queda sin saber cómo acabó el acto violento de Molloy, pues a continuación ya describe el instante en que lo pusieron en libertad, y tomamos conciencia de que alguien está cumpliendo un acto de enunciación que queda inscrito en la narración misma. El objetivo del relato que estamos leyendo tiene dos niveles diferentes: la historia de Molloy y la enunciación de esa historia por parte de este personaje.

Soy consciente de que no hace mucho G. Genette se ha referido en términos despectivos a lo que fue e inspiró la narratología, pero en mi opinión sigue siendo un instrumento que se puede utilizar de manera estratégica. Está, pues, el tiempo pasado de la historia de Molloy y el tiempo presente de su acto de enunciación, ambos produciéndose conjuntamente a un mismo tiempo. No hace falta poner ejemplos de esta manera de proceder por parte de la novela de Beckett, pues está plagada de ellos hasta el punto de que esta obra podría ser definida como «la narración de la imposibilidad de una narración». Esta expresión tomada de Paul de Man adopta en esta ocasión una forma peculiar porque cuando el teórico belga la emplea lo hace señalando que esta o aquella narración (de Rousseau, por ejemplo) alegorizan la imposibilidad de la narración, fórmula en la que lo importante viene dado por la expresión «alegoría».

Y digo que en Beckett es peculiar porque en su novela la imposibilidad de la narración, equivalente a la imposibilidad de la lectura, no es tanto alegórica como literal. Tal imposibilidad no se disfraza de algún personaje o de alguna relación, sino que se presenta desnuda como tal. Tal cual. Claro que si entendemos que en De Man «alegoría» es igual a «parábasis» e «ironía», entonces lo de Beckett sería algo así como una alegoría hiperbólica. Pero, en fin, estaremos de acuerdo en que Beckett no es Rousseau en muchos sentidos.

Lo cierto es que hasta este momento no he dicho nada que no le parezca evidente a cualquier lector o crítico, pero es que esto no es más que el punto de partida, la punta de ese iceberg que es la obra de Beckett. Recuerdo que esta reflexión ha surgido a propósito de los innumerables «peros» que hay en *Molloy*, más en su primera parte, menos en la segunda, pero siempre presentes.

Siendo conscientes de que no todos los «peros» cumplen la misma función y que son empleados en diferentes sentidos y con distintos propósitos (*Molloy* es todo un tratado acerca de los diferentes usos del «pero» y otras formas adversativas), digamos que todos ellos, en mayor o menor medida, suponen una forma de corrección. Esto no significa que siempre que haya una corrección debe mediar un «pero», pero siempre que hay un «pero» tiene lugar alguna clase de corrección.

Cuando Molloy comenta, por ejemplo, que «Les insultes, les invectives, je les supporte facilement, mais aux coups je n'ai jamais pu m'habituer» (27F, 28E), lo que quiere decir es que tiene una buena capacidad de aguante respecto a lo que otros quizá no tolerarían, pero para que de ahí no saquemos la conclusión de que su estoicismo es general introduce un matiz, una corrección, un «pero»: sí, soporto bien los insultos, pero no los golpes. Ésta es una corrección que ayuda a que el lector se forme una idea más precisa de cómo es el perfil psicológico de este personaje. Ya sabemos de su pavor a la violencia física. Sin embargo, o pero, como también somos conscientes de la poca fiabilidad de las afirmaciones de Molloy, tampoco nos confiamos demasiado.

Hay otras ocasiones, precisamente, en que la corrección, venga de la mano de un «pero» o de un «no», descoloca al lector al dejarle sin un apoyo lingüístico para nombrar una cosa. Ya el narrador ha advertido que ha olvidado la gramática y la mitad de las palabras. Por tanto, no vamos a sorprendernos cuando dicho narrador no encuentre la palabra adecuada y el efecto sea que no llegamos a saber de qué está hablando. A fin de cuentas, si falta la palabra falta también el referente. Una vez ha abandonado la casa de esa o ese a quien llama Lousse, vagabundeando por la ciudad, llega a introducirse en un pasaje: «Le passage était sans issue, donc pas un vrai passage mais plutôt une impasse (la traducción de "impasse" como "callejón sin salida" tiene el inconveniente de que se pierde el juego de palabras, importante en el texto de Beckett, entre "passage" e "impasse"). Au bout il y avait deux renfoncements, non, ce n'est pas le mot, en face l'un de l'autre...» (81F, 83E). Esta vez ya no se trata de una corrección metonímica (una parte es cierta, la otra no), sino totalizadora.

¿Qué es lo que había al fondo del pasaje? «deux renfoncements», dice el narrador, si bien de inmediato corrige, no, no es esa la palabra adecuada. ¿Cuál es la palabra adecuada? Pero la

voz narradora no lo dice, simplemente sigue hablando como si se tratara de huecos o grietas (como traduce Gimferrer), eso sí, cubiertas de diversos detritus y de excrementos tanto humanos como de perro. Nos quedamos sin saber de qué está hablando exactamente el texto en ese momento, tras de nosotros dejamos un agujero negro, pues el referente se ha escatimado, jamás sabremos de qué se trata exactamente.

Tras unas líneas vuelve a repetirse el mismo vacío lingüístico y el consiguiente vacío del objeto descrito, pues Molloy escribe «J'entrai dans l'un des recoins, non plus, et m'appuyai contre le mur» (81F, 83E). Mientras el texto francés recurre al zeugma para dar a entender que tampoco «recoins» es la palabra adecuada, la traducción española lo repite, «tampoco se dice así». El resultado es el mismo: la corrección, la vuelta atrás, no ayuda al lector a «ver» y «conocer», sino a quedarse ciego, a desconocer. La razón es clara: el narrador dice que no ha utilizado la palabra adecuada, pero en ningún momento nos dice qué palabra es la adecuada, simplemente deja un vacío denominativo tras él y sigue adelante.

Esta clase de estrategias hace que el lector de *Molloy* devenga él mismo un Molloy más, como lectores seguimos un proceso de pérdida cognoscitiva, de modo que a diferencia de todas aquellas posiciones que ven en el arte y en la literatura una forma de conocimiento más perfecta que la de la ciencia o la historia (y son muchos los nombres ilustres que podríamos mencionar), *Molloy* se propone como una suerte de desconocimiento radical que no es más que una muestra del desconocimiento y ceguera generales. Moran parece estar analizando este hecho o el discurso de Molloy cuando escribe: «Il me semblait que tout langage est un écart de langage» (158F, 160E). Y no es gratuito que acabe de hacer una sinécdoque de la parte por el todo, pues del detalle referido a que en sus ataques de cólera comete «légers écarts de langage» pasa inmediatamente a esa conclusión general: todo lenguaje es un error de lenguaje.[19]

Lo llamativo es que estas formas de vacío lingüístico y consiguiente vacío referencial suponen una subversión del uso canónico de la corrección. A fin de cuentas la retórica clásica incluye la corrección dentro de lo que curiosamente se denomina «Figurae

19. Véase el clásico libro de Manfred Smuda, *Becketts Prosa als Metasprache*, Munich, W. Fink, 1970.

sententiae» o «figuras de pensamiento», y de una manera muy concreta dentro de la operación de adición que suponen las figuras de aclaración semántica. Lausberg, por ejemplo, dice que la «*adiectio* conceptual puede aparecer como aumento de la claridad (*perspicuitas*), es decir, facilitar la recognoscibilidad de la cosa indicada (*volumate*) mediante la formulación lingüística».[20] De ahí que la *correctio* sea propiamente «el rechazo de una palabra [...] que no es apropiada a la cosa [...] y su sustitución por una palabra [...] apropiada a la cosa».[21] Lausberg detalla cómo una de las fórmulas lingüísticas adversativas se corresponde con la estructura «non x, sed y», siendo el «sed» una de las conjunciones latinas que, junto a «at», «autem» o «vero», se corresponden con nuestro «pero».

Otra fórmula adversativa es naturalmente la negación «y, non x». Beckett emplea en muchas ocasiones la corrección, acompañada del «pero», como una figura de confusión semántica que disminuye la claridad e impide el reconocimiento de la cosa indicada, rechaza una palabra, sí, pero no la sustituye por otra más adecuada. Moran lo dice sin ambages tras referir un hecho: «Cette phrase n'est pas claire, elle ne dit pas ce que j'esperais» («la frase no me ha salido clara, no dice lo que yo esperaba que dijera») (224F, 228E). Es por esta razón que he dicho que Beckett lleva a cabo un proceso de sabotaje de la *correctio*. Se instala dentro de la estructura de la *correctio* y la utiliza en sentido contrario, la malea.

III. *Desfocalización*

El «pero» y las diferentes fórmulas adversativas acarrean una consecuencia más que afecta no ya a determinadas partes de la narración sino a la «novela» como totalidad, a lo que es el texto de *Molloy*. Una partícula como «pero», repetida hasta la saciedad y diseminada a lo largo de todo el texto, debe necesariamente afectar al montaje de la narración como globalidad, y de inmediato se explicará por qué se utiliza el término «montaje». Pero empecemos citando un pasaje bien conocido de la «novela» que nos ocupa:

> J'ajoute, avant d'en venir aux faits, car on dirait vraiment des faits, de ce distant après-midi d'été, qu'avec cette vieille femme

20. Henri Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, *op. cit.*, p. 185.
21. *Ibid.*, p. 188.

> sourd, aveugle, impotente et folle, qui m'appelait Dan et que j'appelais Mag, et avec elle seule, je — non, je ne peux pas le dire. C'est-à-dire que je pourrais le dire mais je ne le dirai pas, oui, il me serait facile de le dire, car ce ne serait pas vrai [23F] [la traducción española, sutilmente infiel, dice: «Añadiré, antes de pasar a los hechos, pues parece que realmente debiera hablarse de hechos, acaecidos aquella lejana tarde estival, que con aquella vieja sorda, ciega, incapacitada y demente, que me llamaba Dan y a la que yo llamaba Mag, con ella, y solo con ella, yo — no, no puedo decirlo. Es decir, podría decirlo, pero no lo diré, sí, me sería fácil decirlo, porque sería mentira», 24E].

Lo que el «narrador» denomina los «faits» se refiere a la historia de sí mismo cuya exposición ha comenzado hace unas páginas, a la historia de la búsqueda de su madre, por mucho que no esté seguro del nombre de su madre, de si verdaderamente es su madre, de si está todavía viva y de las razones por las que la busca. Respecto a estos hechos el lector queda defraudado— porque, en realidad, nunca da plenamente cuenta de ellos, no porque no los cuente, sino porque son tantas las *dubitatios* que introduce, tantas las digresiones y tantos los peros, que los hechos en general se diluyen poco a poco como si en realidad no existieran. Molloy promete contarnos los hechos («car on dirait vraiment des faits», que textualmente se traduce como «porque realmente se contara los hechos» y no «parece que realmente debiera hablarse de hechos» como reza la traducción española), pero eso es algo que nunca llega a hacer de manera satisfactoria. Con Moran pasa exactamente lo mismo, en un momento determinado lo expresa de forma literal: «J'avais l'intention, j'avais presque envie, de raconter tout ça, je me réjouissais à l'idée que le moment viendrait où je pourrais le faire. Maintenant je n'en ai plus l'intention, le moment est venu et l'envie m'en est passée» («Tenía la intención, y casi el deseo, de contarlo todo, me complacía en la idea de que vendría un momento en que podría hacerlo. Ahora ya no tengo tal intención, el momento ha llegado cuando ya pasó mi deseo de contarlo todo») (214F, 218E).

Son dos textos, el de Molloy y el de Moran, que frustran las expectativas de un lector que espera una diégesis que le informe de qué es lo que le ha pasado a Molloy o a Moran. La historia de este texto es la historia de la imposibilidad de su escritura y, *a fortiori*, de

22. Sobre este aspecto véase el libro de Jonathan Boulter, *Beckett: a Guide for the Perplexed*, Londres y Nueva York, Continuum, 2008.

la escritura en general. En lugar de los hechos se nos enseña continuamente el texto en su hacerse y deshacerse, el verdadero protagonista es en este sentido el surgimiento de una escritura, lo que alguna vez se llamó «genotextualidad».[23] Hay pasajes en los que Beckett asoma su mano poniendo de relieve el carácter fantasmagórico de lo que esa escritura produce. Pensemos en ese instante de la escritura de Moran en que éste dice: «Quelle tourbe dans ma tête, quelle galerie de crevés. Murphy, Watt, Yerk, Mercier et tan d'autres» («Qué turbamulta en mi cabeza, qué procesión de fantasmas. Murphy, Watt, Yerk, Mercier y tantos otros») (187F, 190E)

En el fragmento citado se aprecia con claridad que el autor es consciente de que se está apartando de los hechos con el fin de proporcionarnos alguna información que quizá sea necesaria o interesante en relación con aquellos hechos. Sin embargo, esa información nunca nos llega porque la palabra que iba a nombrar lo que él hacía con ella es sustituida por una raya (—), un silencio en fin, seguido de la negación adversativa «non, je ne peux pas le dire» («no, no puedo decirlo»). De nuevo, nos encontramos ante un vacío lingüístico y su consiguiente vacío referencial. ¿De qué habla *Molloy*? ¿Qué quiere decir? — silencio.[24] Esta vez no se trata de una palabra inadecuada, sino de que no hay palabra. Esta corrección recibe, a continuación, otra corrección. En realidad no es que no pueda decirlo, podría decirlo («je pourrais le dire»), por tanto no es que no pueda, es que no quiere. *Mise en âbime* de la corrección pues la corrección de la corrección es corregida de nuevo, precisamente por el surgimiento de un «mais» (pero).[25] No solo es que podría decirlo, incluso le sería fácil decirlo, pero he aquí que lo que diría sería falso («car ce ne serait pas vrai»). Esta tercera corrección afecta a la totalidad del pasaje, pues si se trata

23. El término es de Julia Kristeva, *Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*

24. No es, desde luego, la única vez que pasa. Moran también lo hace en el pasaje que he citado hace unos instantes. Y que continúa así: «Je n'aurais jamais cru que — si, je le crois volontiers» («Jamás hubiera creído que... sí, sí, lo creo») (187F, 190E).

25. Sobre los estilos abismales de Beckett, véase Angela B. Moorjani, *Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett*, Chapel Hill, University of Carolina Press, 1982. También Eric P. Levy, *Beckett and the Voice of Species: a Study of the Prose Fiction*, Totowa, N. J., Barnes & Noble, 1980; Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualités dans la trilogie romanesque de Beckett*, París, Lettres modernes, 1977; H. Porter Abbot, *The Fiction of Samuel Beckett: Form and Effect*, Berkeley, University of California Press, 1973.

de algo no verdadero ¿para qué eran necesarios el añadido, la digresión? El sentido de la frase, el del fragmento, el del argumento, se auto-cancela, se hace desaparecer a sí mismo. Más aún cuando lo que sigue es una pregunta y su hipotética respuesta, ambas apartándose de la línea inaugurada por el pasaje que estamos comentando: «que voyais-je d'elle?» («¿qué veía yo de ella?»).

De este modo, la continua interrupción de lo que se está diciendo provoca una desfocalización narrativa, de modo que lo que la novela narra no es tanto una historia como lo que habitualmente queda fuera de la historia por no resultar pertinente para la progresión de los hechos en trance de ser referidos. A ello se refiere Molloy cuando afirma que es un consumado especialista en «laisser de côte l'essentiel» («dejar de lado lo esencial») debido a que sobre ese fenómeno no tiene más que «renseignements contradictoires» («informaciones contradictorias») (108F, 110E). Si tuviéramos que hacer una analogía con el cine, diríamos que nos encontramos ante un filme que muestra lo que habitualmente queda fuera de campo. Piénsese, por ejemplo, en el *Casanova* de Fellini. La diferencia es que el fuera de campo narrativo de Beckett es puesto en tela de juicio continuamente. A fin de cuentas, cuando en el filme de Fellini vemos cómo unos operarios crean los efectos del movimiento del agua en donde Casanova está manteniendo una relación sexual sobre una barca, por lo menos tenemos la seguridad de que tales operarios son los que realmente hacen lo que hacen.

En Beckett, la referencia del narrador al fuera de campo o a los detalles pocas veces supone una afirmación, sino más bien una negación. La desfocalización de la que hablo puede explicarse también haciendo alusión a las teorías de la recepción literaria. Tanto Roman Ingarden como Wolfgang Iser estudiaron la manera como el lector concreta o rellena las indeterminaciones o los agujeros negros del texto literario.[26] Pues bien, en *Molloy* las indeterminaciones no existen por dos razones: primero porque es la propia escritura la que realiza la tarea de concretarlas, y segundo porque la propia escritura acaba demostrando la imposibilidad de la concretización. Volvemos a algo que decíamos anteriormente: el lenguaje y la imaginación no arrojan luz sobre el mundo fenoménico, sino que lo ocultan, son ciegos y, por ello,

26. Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1973 [1931] Roman Ingarden, «The Reading Process: a Phenomenological Approach», *New Literary History*, 3, pp. 279-299.

la función del testimonio es inviable, imposible. Quizá es de eso mismo de lo que habla Moran cuando se refiere a que en este mundo «tout travail d'enquête serait imposible» («cualquier investigación sería imposible») (151F, 153E).

Para ilustrar este aspecto se ha elegido ese momento de la narración de Molloy en el que comienza a contar cómo vio a A y B. Describe el lugar donde estos caminaban uno en dirección al otro y, tras haber referido la soledad de aquellos parajes, anota: «J'invente peut-être un peu, j'embellis peut-être, mais dans l'ensemble c'était ainsi» (la traducción española de Gimferrer, al igual que Molloy, también inventa un poco: «Puede ser que invente un poco, tal vez esté embelleciendo los detalles, pero en conjunto venía a ser así») (9F, 11E). Es un fragmento irónico, no solo por lo que tiene de parábasis, sino también porque dice estar haciendo lo que no está haciendo. Que inventa quiere decir que no debemos estar seguros de que los hechos narrados acaecieron de la manera como él nos los está contando, lo cual habla del fiasco de Molloy como testigo fiable.

Ahora bien, ¿por qué dice que está embelleciendo? ¿Decir de un paisaje que es de una soledad inmensa, solo poblado de una hierba y de unas vacas que la van masticando, es embellecer? Y llega uno de los momentos estelares del pasaje, aquel en el que Molloy afirma que a A o a B, no está del todo seguro a cuál de los dos, le sigue un perrito («Un petit chien le suivait»).

A estas alturas todo lo que envuelve a A y B es bastante confuso (no sabemos si se conocían o no, si tenían miedo o no, si eran de la ciudad o del campo, si iban o venían, etc.), su historia está muy poco definida. Y ahora, de súbito, Molloy comienza a concretar y determinar a qué raza pertenecía el perrito, abriendo otra interrupción. Menciona la raza, cree que era un pomeriano («un poméranien je crois») (13F, 14E), pero de inmediato aparece el «pero» que destruye la certeza anterior, «mais je ne crois pas» («pero no lo creo», la traducción española se come el «mais»).

El texto concreta de qué clase de perro habla y casi al mismo tiempo desautoriza la concreción, de manera que el perro desaparece ante nuestra vista. Pero he aquí que el narrador continúa como si, en efecto, se tratara de un perro de pomerania, dice, por ejemplo, que caminaba «a la façón des poméraniens» («al modo de los perros de pomerania») (13F, 14E); nos informa de que «la constipation chez les poméraniens est signe de bonne

santé» («el estreñimiento, en los perros de pomerania, es señal de buena salud») (14F, 14E); asegura que sí, que se trataba de «un poméranien orangé» («anaranjado»).

Unas pocas líneas más abajo vuelve, no obstante, a dudar de si era un perro de pomerania, porque quizá era un perro vagabundo, un perro de la calle («et ce chien qu'est-ce qui l'empêchait d'être un chien errant», «y en cuanto al perro, ¿por qué no podía ser uno de esos perros vagabundos...?») (14F, 15E). Lo que la narración hace es abandonar el curso de la «historia» de A y B para que el perrito que el lector pudiera imaginar (si es que a algún lector le da verdaderamente por imaginar de qué perro concreto podía tratarse, cosa que podemos dudar haciendo caso omiso de Ingarden e Iser), se concrete en una raza, y a la vez se disuelva delante de nuestras narices. Tanto podía ser de pomerania (el detalle del estreñimiento es sublime), como un perro vulgar, incluso puede que no hubiera ni siquiera perro. Es lo que antes denominaba un proceso de desfocalización progresiva hasta llegar a la ceguera. La escritura centra su atención en unos personajes y en sus acciones (A y B), después conduce su punto de mira hacia el detalle del perro, abundando en él (un fuera de campo o de fóvea), y por último pone en tela de juicio las características del perro en cuestión, cerrando con ello la historia de A y B y expresando hipótesis acerca del deseo de encontrarse con uno de los dos por parte del narrador.

Son muchos los ejemplos que podríamos poner de esta desfocalización que va minando los fundamentos de toda narrativa, incluida la de su amigo y maestro James Joyce. Pero uno muy notable en el que no hace falta detenerse aquí es el que afecta a los nombres, en especial al de Molloy y los personajes que éste describe. El narrador de la primera parte de la novela es una persona que sufre amnesia, no recuerda cómo llegó a donde se encuentra en el presente, tampoco recuerda cómo se trabaja, ha olvidado la ortografía y la mitad de las palabras, es por ello afásico, sospecha que se inventa lo que está relatando (aunque tampoco está seguro de ello), confunde y mezcla las situaciones que describe, no capta bien el sentido de las palabras, no sabe si su madre está viva o muerta, en realidad ni siquiera sabe si su madre es su madre o alguna persona a la que toma por tal, de la misma forma que su madre le toma a él por su padre («Moi je la prenais pour ma mere et elle elle me prenait pour mon père» («Yo la tomaba

por mi madre y ella me tomaba por mi padre») (21F, 22E). De hecho, ella le llama Dan y él la llama a ella Mag (esto último solo porque es una manera lingüística de cargarse la función de madre). En la comisaría hay un momento en que dice o le hacen decir que tanto él como su madre responden al nombre de Molloy.

Es inevitable que el lector se pregunte en algún momento si ese narrador es o no Molloy porque su identidad y su nombre parecen diluirse por momentos, hay fundados motivos para cuestionar la identidad de ese personaje-narrador («On ne se rappelle pas tout de suite qui on est, au réveil» (la traducción española convierte la impersonalidad de la frase en una afirmación del yo: «Al despertar no siempre me acuerdo de quién soy») (49-50F, 51E). El propio Moran no tiene del todo claro si se llama Molloy o Mollose, le parece que el segundo es más correcto («De ces deux noms, Molloy et Mollose, le second me semblait peut-être le plus correcte», «De estos dos nombres, Molloy y Mollose, el segundo me parecía quizá más correcto») (153F, 155E).

Si el narrador principal de la primera parte de la novela es incapaz de denominar y de auto-denominarse, entonces ¿quién asume la responsabilidad de la narración? Ni siquiera el lenguaje, que según Kant tiene una función de síntesis para el yo diseminado, puede darle una identidad, es al contrario, el lenguaje lo va desmontando cada vez más. ¿Quién o qué es la voz que, como un imperativo hipotético, les habla a Molloy y a Moran dictándoles lo que deben hacer y posiblemente escribir? Desde luego no es quien dice «je», pues el propio Molloy dice:

> En fait je ne me disais rien du tout, mais j'entendais une rumeur, quelque chose de changé dans le silence, et j'y prêtais l'oreille, à la manière d'un animal j'imagine, qui tressaille et fait le mort. Et alors, quelquefois, il naissait confusément en moi une sorte de conscience, ce que j'exprime en disant, Je me disais, etc., ou, Molloy, n'en fais rien, ou, C'est le nom de votre maman? Dit le commisaire, je cite de mémoire. [«De hecho yo no me decía nada en absoluto, sino que oía un rumor; una mutación en el silencio, y le prestaba oídos, al modo de un animal que se estremece y finge estar muerto, supongo. Y entonces, a veces, nacía confusamente en mí una especie de conciencia, la que expreso al decir, Yo me decía, etc., o, Molloy, no lo hagas, o ¿Nombre de su madre?, dijo el comisario, cito de memoria»] [118-119F, 121-122E].

En este pasaje queda patente que el yo de nuestro personaje se gesta en el surgimiento de una voz ajena a él, voz responsable del surgimiento de su conciencia. Él no es la conciencia, su conciencia es de otro. Esta reflexión nace del relato de ese momento en que Molloy tiene remordimientos de quedarse en el bosque sin ir en busca de su madre, y corrige con el fin de aclarar que toda esa verborrea no es suya, sino de la voz, una voz anónima que posiblemente está en el origen de la narración que estamos leyendo.

¿Qué sucede con los nombres de los personajes mujeres que pasan por la vida de Molloy? Primero que su nombre cambia continuamente, a Sofía la llama Lousse, la mujer que le hizo conocer el amor no es seguro si se llamaba Ruth o Edith. Tampoco es seguro que se tratara de mujeres, igual eran hombres. La conclusión es clara: a un vacío denominativo en cuanto a la designación del mundo, en virtud del que el mundo desaparece, corresponde un vacío denominativo en cuanto al yo que habla y que acarrea la desaparición de ese yo. Y no lo digo tanto en el sentido canónico del descentramiento del sujeto, como en el del conflicto que ello genera en el seno del agregado que llamamos Molloy. Éste insiste en que él no dice nada y que las frases que dice o escribe no dicen lo que él querría decir en el caso de que fuera capaz de hablar, esas frases no son más que aproximaciones «à ce que je me serais dit, si j'en avais été capable» («a lo que me diría si fuera capaz») (118F). Molloy contra Molloy, lo cual dota de sentido a las formas adversativas, pues a fin de cuentas en la *correctio* un orador corrige a su contrario.

IV. *El culo y el amor*

Pero otro de los efectos del «pero» en el texto de Beckett dada su deriva por aquellos emplazamientos que una narración deja fuera para poder ser narración, tiene que ver con las presuposiciones ideológicas, con lo que de forma llana podríamos denominar el modelo de mundo que guía toda escritura.[27] Se sabe la particu-

27. Sobre la visión del mundo de Samuel Beckett en lo que a la ética se refiere, es de gran interés el libro editado por Russell Smith, *Beckett and Ethics*, Londres, Continuum, 2008. También Shane Weller, *Beckett, Literature, and the Ethics of Alterity*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006; Lance St. John Butle, *Samuel Beckett and the Meaning of Being: a Study in Literature as Philosophy*, Londres, Macmillan, 1984.

lar obsesión de Molloy por el culo, hasta el punto de que él mismo hace notar que le está dando un excesivo protagonismo en su exposición (108F, 110E). Nació por el ojo del culo de su hipotética madre («par le trou de son cul si j'ai bonne mémoire», «por el ojo del culo si no recuerdo mal») (20F, 21E); dice que de la luna es difícil hablar comedidamente porque con toda la probabilidad lo que nos enseña es su culo (51F, 53E); Moran le pone una lavativa a su hijo; al relatarnos cómo conoció el amor y con quién, cosa que ya nos había anunciado bastantes páginas atrás, y describir en qué postura y forma copulaban, le asalta una duda a Molloy, otro «pero»: «Peut-être qu'après tout elle me mettait dans son rectum. Cela m'était souverainement égal, vous pensez bien. Mais est-ce le vrai amour, dans le rectum? Voilà ce qui me chiffonne» («Quizás a fin de cuentas me introducía en su recto. Como ustedes podrán suponer, me daba exactamente igual. Pero, en el recto, ¿puede hablarse de verdadero amor? Eso es lo que me inquieta») (76F, 78E).

Un «pero» que, en primer lugar, tiene que ver con la posibilidad de que en vez de entrar en la vagina de la mujer entrara en su recto, y en segundo lugar, con la posibilidad de que en ese caso no pueda hablar de amor, no pueda decir que ha conocido el amor. El sentimiento del amor como afecto platónico le es por completo desconocido a Molloy, en el momento en que cuenta cómo aquella mujer le hizo conocer el amor, dice sin transición que ella tenía un agujero entre las piernas y habla de cómo lograba introducirse en esa «fente» («hendidura»). De este modo, el amor es idéntico en el caso de los perros y en el caso de los hombres pues aparece directamente relacionado con la cópula.

Ahora bien, él no está seguro de en qué agujero entraba, y si el amor está vinculado al primer agujero y no al segundo, entonces cabe que aquello no fuera amor. Esto puede ser calificado de ejercicio nihilista en torno al amor, incluso cómico (al fin y al cabo la mujer le pagaba después de su relación sexual, lo que significa que Molloy funcionaba como una puta) o trágico (no ha conocido otra cosa), pero se trata de una adversidad que tiene importantes consecuencias. ¿Por qué? Porque al establecer la paridad y la confusión entre los dos agujeros, el texto sabotea la diferencia entre el hombre y la mujer, entre lo masculino y lo femenino.

No es gratuito que a propósito de Lousse diga que quizá era un hombre (el timbre de voz, el vello en el rostro le resultan sospechosos) o por lo menos un andrógino («je me demande encore ce

soit, dans le silence tout relatif de ma dernière demeure, si elle n'était pas plutôt un homme ou tout au moins un androgyne», «me pregunto, en el silencio, tan relativo, de mi última morada si no sería más bien un hombre o al menos un andrógino») (74-75F, 76E). Esta reflexión sobreviene tanto a propósito de Lousse como a propósito de Ruth (o Edith, o quién sabe), la mujer que le hizo conocer el amor. Las dos mujeres quizá eran dos hombres. Se aprecia aquí cómo la fórmula adversativa sirve para irrumpir dentro de lo que aparentemente constituye una diferencia fisiológica supuestamente natural, naturalidad que desde René Scherer hasta la teoría *queer* no ha dejado de criticarse y ponerse en cuestión.

La estrategia de Beckett consiste en reducir el amor a un acto del cuerpo para de ese modo acabar estableciendo una equivalencia entre el cuerpo de la mujer y el cuerpo del hombre. La confusión de Molloy en torno al mundo, el hecho de que lo haga desaparecer, está puesto al servicio de un cuestionamiento de ese mundo como elemento dado y, por ello, al servicio también de un sabotaje de nuestro propio *sensorium*, de nuestra percepción del mundo constituida de antemano (por decirlo con W. Benjamin).

Precisamente por la confusión en torno a la identidad del cuerpo de las dos mujeres u hombres,[28] Molloy se atormenta, si bien llega un momento en el que se dice a sí mismo: «Ne te tourmentes pas, Molloy, homme o femme, qu'est-ce que cela peut faire?» («Molloy, deja de atormentarte, ¿qué importancia tiene que fuera un hombre o una mujer?») (75F, 77E). Podría irse incluso más lejos: no solo se deconstruye la diferencia entre el hombre y la mujer, sino entre estos y los animales, pues el narrador confiesa que con tal de conocer el amor habría hecho el amor «avec une chèvre» («con una cabra») (76F, 78E). ¿Qué diferencia habría desde el estricto punto de vista del agujero en el que se introduce el miembro?

En lo que se refiere a ese agujero, lo que sí habría preferido es que no estuviera tan seco y no fuera tan amplio. De todos modos, Molloy tiene la sospecha de que a lo mejor el amor, el verdadero, no tiene que ver ni con el placer, ni con la identidad del cuerpo penetrado, ni con el bienestar, ni siquiera con un agujero húmedo y prieto, sino con esa situación en la que «son membre affolé cherche une paroi où se frotter, et l'onction d'un peu de muqueuse, et

28 Véase Yoshiki Tajiri, *Samuel Beckett and the Prosthetic Body: the Organs and Senses in Modernism*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007.

n'en recontrant point ne bat pas en retrait, et conserve sa tuméfaction, c'est alors que nait le véritable amour et qu'il s'envole, haut au-dessus des questions de basse pointure» (prefiero dar mi propia traducción dado que la versión española no me parece del todo «relevante»:[29] «su miembro enloquecido busca una pared en la que frotarse y la unción de un poco de mucosa, y al no encontrarla no se bate en retirada y conserva su tumefacción, es entonces cuando nace el verdadero amor y se eleva por encima de esas cuestiones de baja estofa» (77F). No es importante si el agujero es una vagina o un ano, tampoco que se trate de un hombre o una mujer, sino que el deseo se mantenga en el dolor de una insatisfacción, en el desencuentro entre sujeto deseante y sujeto deseado, en la ausencia del otro, en el silencio absoluto de esa pared que no se encuentra.[30] El deseo y el amor son huérfanos, como apuntaba Deleuze.

Sea como fuere, el escrito de Molloy acaba haciendo todo un elogio del culo. Tras la deconstrucción de la diferencia entre los agujeros del cuerpo masculino y femenino, un poco más adelante, en el marco de una descripción de sus crisis y males corporales, vuelve sobre la cuestión del culo, pidiendo excusas, pero reconociendo que su musa lo lleva allí. ¿Qué dice? «On le méconnaît, à mon avis, ce petit trou, on l'appelle celui du cul et on affecte de le mépriser. Mais ne serait-il pas plutôt le vrai portal de l'être, dont la célebre bouche ne serait que l'entrée de service» (107F). No hay nada que indique qué tono emplea Molloy para escribir esto, probablemente sea irónico, pero no sería extraño que un individuo siempre tan cercano a lo escatológico (detritus, excrementos, falta de limpieza, ventosidades, etc.) estuviera haciendo dentro de su inseguridad, y precisamente debido a su duda metódica, toda una apología del culo mediante la inversión de los dos agujeros fundamentales de la digestión, la boca y el ano.

Bien conocemos el privilegio que la tradición metafísica ha acordado a la oralidad, al habla que sale por la boca y se encuentra más cercana que nada a los pensamientos, a los sentimientos, a los estados mentales, al espíritu. Según Molloy, debería ser a la inversa: la boca es la entrada de servicio, el culo, en cambio, es el

29. Jacques Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante'?*, París, Éditions de l'Herne, 2005.

30. Sobre el amor en Beckett puede verse el libro de John Robert Keller, *Samuel Beckett and the Primacy of Love*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

verdadero portal del ser («le vrai portail de l'etre») (107F). Ahora bien, si el culo es el portal del ser (tema que nos daría ocasión para hablar largo y tendido sobre el nihilismo de Beckett, en contraste por ejemplo con Heidegger, Nietzsche, Freud y Derrida),[31] entonces ¿cómo establecer una diferencia entre lo masculino y lo femenino que no lleve a una depreciación de un polo u otro?

El texto, desde luego, no lo permite, sobre todo porque apela a la extrema capacidad de liberación y fuga del culo: «Rien n'y pénètre, ou si peu, qui ne soit rejeté sur-le-champ, ou peu s'en faut. Presque tout lui repugne qui lui vient du dehors et pour ce qui lui arrive du dedans on ne peut pas dire qu'il se mette particulièrement en frais non plus» («Casi nada puede entrar en él sin ser rechazado al instante o poco menos. Casi todo lo que proviene del exterior le repugna y tampoco parece sentir mucho aprecio por lo que viene del interior») (107-108F, 110E). No parece que esto pueda ser calificado simplemente de nihilismo, a no ser que estemos ciegos ante el hecho de que el sabotaje practicado en estos pasajes lleva aparejada una concepción del ser como rechazo de todo aquello que viene especialmente del exterior (recuérdese cómo Molloy habla de que materias como la geología, la antropología, la astronomía y la psiquiatría le sirvieron para cagar una temporada) por ser ajeno y retorcido, por hacer inhabitable la propia existencia del ser humano.

El ser huye, se escapa y se libera, igual que el loco del tarot, por el culo, gracias al culo y a su capacidad de rechazo. Sé que esto es afirmativo, contrario a lo que suele argumentarse sobre Beckett, pero sería absurdo pensar que una negación o una afirmación pueden no dividirse en dos y engendrar un contrario.

Es la esencia del pensamiento saboteador, ver en el nihilismo un compañero de viaje del que no se puede desprender. En este caso, las dudas de los personajes-narradores de Beckett, sus continuas correcciones, hacen desaparecer, cierto, el mundo, el yo, la ideología, pero desde luego no el culo.

31. Sobre el nihilismo de Beckett véase Steven J. Rosen, Samuel *Beckett and the Pessimistic Tradition*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1976; Kathryn White, *Beckett and Decay*, Londres y Nueva York, Continuum, 2009. También el reciente libro de Daniela Caselli (ed.), *Beckett and Nothing: Trying to Understand Beckett*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

CAPÍTULO 5

MÁQUINAS SABOTEADORAS

1. *Unsex me here*: *Tristana* y la pérdida del sexo

La expresión «máquinas saboteadoras» hubiera podido ser empleada en el caso de santa Teresa y Samuel Beckett que, sin duda, produjeron este tipo de maquinarias. En este sentido, este capítulo es una continuación del anterior. Sin embargo, obedece a un objetivo diferente: mostrar el historicismo de la crítica como sabotaje cuando trata de reconstruir contextos con el fin de mostrar los conflictos entre los polisistemas de un momento histórico determinado. Ya en el capítulo dedicado a la fundamentación de la crítica como sabotaje, se puso de relieve que la tesis derridiana en torno a la imposibilidad de recuperar un contexto, no debe suponer la renuncia al estudio de los contextos del pasado, sino el acicate para afinar más aún en la búsqueda arqueológica y genealógica (Foucault) de los documentos que nos permiten hacernos una idea del pasado

Puesto que allí se reivindicaba a Benjamin y su peculiar rastreo de los detalles del pasado, en este apartado sobre la novela *Tristana* de Benito Pérez Galdós, se pone en práctica ese «método» y se acude a un archivo variado con el ánimo de reconfigurar el contexto de la Restauración. Tal archivo está ya estudiado y, aunque aquí aporto algún documento desconocido, la crítica que desarrollo en torno a esta novela se aprovecha de esos trabajos.[1] En el segundo

1. Entre esos trabajos que se irán citando a lo largo de este apartado hay que citar el libro de Jean-François Botrel, *Libros, prensa y lectura en la España*

apartado de este capítulo se toma como objetivo un autor que, si bien ha desaparecido, forma parte de nuestro presente, lo cual, como veremos, supone la reconstrucción de un presente.

Comencemos con la novela de Galdós.

Presa de un deseo inconmensurable de que su marido se convierta en rey de Escocia, temerosa de que a éste le falte la crueldad necesaria para asesinar a Duncan, lady Macbeth exclama: «Come, you spirits / that tend on mortal thoughts, unsex me here / and fill me, from the crown to the toe, top full / of direst cruelty». Unos siglos después, el personaje de Galdós, Tristana, le explica por carta a su pretendido «amado» los progresos que va haciendo en lengua inglesa, y al comentarle precisamente la traducción del anterior pasaje de *Macbeth* dice:

> Pero, en fin, ello es que estamos traduciendo. ¡Ay, hijo, aquella exclamación de la *señá* Macbeth, cuando grita al cielo con toda su alma *unsex me here*, me hace estremecer y despierta no sé qué terribles emociones en lo más profundo de mi naturaleza! Como no perteneces a las clases ilustradas, no entenderás lo que aquello quiere decir, ni yo te lo explico, porque sería como echar margaritas a...[2]

Como ni a lady Macbeth ni a Tristana les gusta ser mujeres, ambas claman porque alguien les arranque, cambie o deshaga el sexo. A la primera, su sexo, por no estar a la altura de su crueldad, le impide hacer de forma contundente y sin vacilación lo que su marido hará lleno de remordimientos, matar a Duncan. A la segunda, su sexo le aparta del camino de la educación y la castra en cuanto a su posibilidad de ser libre y respirar al margen de las instituciones. Lo que la expresión inglesa «unsex me here» quiere decir de una forma precisa en ese contexto es difícil de saber, y la prueba es que mientras algunas versiones traducen «arráncame el sexo»,[3] otras le hacen decir a la dama cruel: «¡qui-

del siglo XIX. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide, 1993.

2. Las citas pertenecientes a la novela de Benito Pérez Galdós, *Tristana*, provienen de la edición crítica de Raquel Arias Careaga, Madrid, Akal, 2003. Las citas de este texto van seguidas por un paréntesis con un número correspondiente a la página de esta edición.

3. William Shakespeare, *Macbeth*, edición bilingüe del Instituto Shakespeare, Madrid, Cátedra-Letras Universales, 1987 (1.ª ed.), 2005 (10.ª ed.), p. 97.

¡dadme la ternura!».[4] Y no es que no sepamos el significado del verbo *unsex* en la actualidad o en el siglo XVI. Un diccionario da la siguiente definición: «deprive of gender, sexuality, or the characteristic attributes or qualities of one or other sex», mezclando el género y la sexualidad de una manera poco sutil. Pero es claro que el sentido político que Judith Butler le da al «deshacer el género» (*undone the gender*) en tanto ligado a la habitabilidad de las vidas de grupos minoritarios, se aprecia con toda claridad si se tiene en cuenta el modelo de mundo que subyace al grito de lady Macbeth y a los ecos que éste despierta en Tristana. En este modelo de mundo, la mujer está absolutamente determinada por su condición física y fisiológica. Tanto es así que Pedro Felipe Monlau escribía en 1865:

> La matriz es el órgano más importante en la vida de la mujer; es uno de los polos de la organización femenina... En la matriz retumban indefectiblemente todas las afecciones físicas y morales de la mujer; *el útero hace que la mujer sea lo que es* [la cursiva es mía].[5]

De hecho, todos los «trastornos» asociados al útero (el flujo menstrual, la preñez, el parto, la lactancia, etc.) explican que la mujer sea de natural histérica. En una publicación de la época leemos:

> Existe encarnada en la organización de la mujer la condición histérica, que es normal en ella [...] Está en continuo peligro de estallar desenfrenada e inesperadamente en paroxismos producidos por el menor acontecimiento... Esta condición histérica puede compararse a un paquete de dinamita: inofensivo mientras sus partículas están en equilibrio, terrible cuando se conmueve.[6]

Una muestra de dinamita conmovida es esa afección asociada al útero y conocida precisamente con el nombre de «furor uterino», causa de desorden psíquico y corporal, ansiedad, in-

4. William Shakespeare, *Macbeth*, trad. de A. Luis Pujante, Madrid, Espasa-Calpe, 1995-2007, p. 60.

5. Pedro Felipe Monlau, *Higiene del matrimonio*, Madrid, 1865, 3.ª ed., pp. 292-293. Véase el comentario de este y otros pasajes que hace Bridget A. Aldaraca, en *El Ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992, pp. 55-63.

6. *La Guirnarda*, 1882, pp. 125-126

quietud y puerta de entrada de la obscenidad. Toda esta concepción de la mujer, propia de la Restauración, que fue ya muy bien estudiada por Alicia G. Andreu a través de la literatura de consumo de la época,[7] podría quedar resumida de la siguiente manera: la mujer está determinada por su condición física, la mujer es igual a su condición física. Lo hemos visto en la cita de Monlau, quien establece la ecuación mujer = útero. Notemos, además, que ello es así no solo en cuanto a su dimensión física, sino también en cuanto a su dimensión moral e intelectual. Este argumento biologicista fue sintetizado por Simone de Beauvoir: «¿La mujer? Es muy sencillo, dicen los amantes de las fórmulas: es una matriz, un ovario».[8] Y a este respecto llama la atención que si bien De Beauvoir se niega a admitir que la condición biológica de la mujer pueda constituir «para ella un destino predeterminado»,[9] ello no es óbice para sostener que todos esos «elementos biológicos son de enorme importancia: desempeñan en la historia de la mujer un papel de primer plano, son un elemento esencial de su situación».[10] La fuerza del argumento basado en la biología es de tal fuerza que incluso Simone de Beauvoir lo sigue empleando en una de las obras señeras del pensamiento feminista, si bien ha recibido bastantes críticas por ello.[11]

Hablar de literatura de consumo, de novelas de folletín, periódicos, revistas, etc., supone enfrentarse a unos sistemas comunicativos que en el siglo XIX forman la subjetividad de los lectores y que, según la especificidad semiótica de esos medios, les incitan a realizar determinadas acciones y determinados discursos. Tal y como se puso de relieve en el primer capítulo, todo sistema comunicativo, desde el lenguaje a las historias transmitidas oralmente, desde las revistas hasta el cine o las novelas que se publicaban por entregas en el siglo XIX, lleva a cabo una acción modelizadora del mundo que, en competencia con otros

7. Alicia G. Andreu, *Galdós y la literatura popular*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982.

8. Simone de Beavoir, *El segundo sexo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, p. 67 (ed. orig. *Le deuxième sexe*, París, Gallimard, 1949).

9. *Ibíd.*, p. 95.

10. *Ibíd.*, p. 94.

11. Véase, por ejemplo, Sonia Kruks, «Gender and subjectivity: Simone de Beauvoir and Contemporary Feminism», en *Signs*, otoño, 1992, pp. 42-53. En cualquier caso la crítica más fuerte a esta consideración sigue siendo la de Judith Butler, *El género en disputa*, *op. cit.*, 2001.

sistemas comunicativos ya registrados o no en la configuración psíquica de los individuos, crea en los sujetos por él influenciados una manera de percibir y de representarse la realidad, que les lleva a experimentar sensiblemente, a analizar lógica y conceptualmente, a opinar sobre, el mundo y a actuar de una forma determinada en él. Son formas ideológicas y de poder en el sentido de Foucault. En realidad, la literatura es un sistema modelizante entre otros que puede estar en concordancia con los sistemas dominantes y hegemónicos o en desacuerdo con ellos.

Se publica, por ejemplo, en Barcelona en el año 1870 un librito titulado *El gran oráculo de las señoras y señoritas*, en realidad una traducción de otro libro francés con el mismo título de Madame Lemarchand. Llama la atención que en el breve prólogo, el autor ponga en juego ya la apelación a la biología de la mujer como determinante de su manera de ser: «siendo verdaderamente incuestionable que lo que llamamos *curiosidad* constituye en la mujer, una de sus necesidades más características, debido probablemente á su temperamento ú organismo...».[12] Dado que para ella la curiosidad es una necesidad, es lógico que quiera saber su futuro. Y ahí está el librito como un oráculo que le dirá qué le va a pasar. Mediante una tirada de tres dados y una suma de los guarismos que en ellos aparecen, se obtendrá la respuesta. Naturalmente no hay respuestas sin preguntas, y el libro-oráculo se ha preocupado por confeccionar una lista de ochenta preguntas que vienen a configurar el horizonte de expectativas vitales de las mujeres. En la medida en que el librito ha tratado de ser lo más exhaustivo posible, bien podemos decir que representa el campo de las diferentes opciones que posee una mujer soltera o casada.

La primera pregunta es la siguiente: «1. ¿Casaréme pronto?», y la mayoría de las que vienen a continuación están relacionadas con el antes o el después del casamiento («¿Si tendré hijos?», «7. ¿Si me esposo me amará?», «11. ¿Si me hace traición?», «13. ¿Si mi marido será rico?», «15. ¿Si debo casarme?», «19. ¿Si aceptaré su proposición?», «34. ¿Si enviudaré?», «44. ¿Si los maridos son todos iguales?», «47. ¿Si casaré con quien amo?»,

12. Ignacio Nicolau y Diaz (trad.), *El gran oráculo de las señoras y señoritas, de Mlle. Lemarchand*, Barcelona, Librería de Manuel Saurí, 1870, p. viii. La cursiva es del autor.

«50. ¿Si mi familia aprobará el enlace?», etc.). Por consiguiente, lo que una mujer puede esperar está vinculado al casamiento y todo lo que lo envuelve antes y después («27. ¿Si acudiré a la cita?», «35. ¿A cual preferiré? ¿el moreno ó el rubio?»), al tener hijos, y al mantenimiento del matrimonio. No hace falta insistir en el hecho de que este sistema de pensamiento y acción es dominante y hegemónico en el periodo en el que se publica *Tristana*.

II

En consecuencia, la pregunta a la que trata de responder una crítica como sabotaje es qué tipo de relación se da entre el sistema literario creado por Galdós en *Tristana* y todos aquellos sistemas textuales que representan la ideología dominante de la España de la Restauración. Desde época muy temprana, la teoría literaria nos mostró la necesidad de establecer una comparación entre el lenguaje literario y otros lenguajes (por ejemplo, el cotidiano) para una mejor comprensión y explicación del primero.[13] Es cierto que el carácter formal de este planteamiento les conducía a un análisis de la dimensión más material de la obra literaria que excluía el examen de los problemas ideológicos, tal y como pusieron de relieve tanto Trotsky[14] como Bajtín-Voloshinov-Medvedev.[15] Ya se ha comentado que os planteamientos de Lotman (1970) y de Even-Zohar (1972) pueden considerarse una «prolongación» y desarrollo de los estudios iniciados por el formalismo ruso y el estructuralismo checo.[16] Del primero hemos tomado la idea de que la literatura es un sistema modelizante secundario (Lotman, 1970: 20 de la trad. esp.), no tanto para reflexionar sobre el rasgo «secundario» (que, en realidad, me parece irrelevante y aun discutible), como para hablar de la cuestión de la modalización. Lotman emplea este término para referirse al he-

13. Es el caso del formalismo ruso.

14. Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, Nueva York, Russell & Russell, 1957 (1924).

15. Valentin N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1992 (la obra original es de 1929); Mijail M. Bajtín y P.N. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978 (1928) [Trad. esp., *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza Universidad, 1994].

16. Itamar Even-Zohar, «Polysystem Studies», *op. cit.*; Iuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, *op. cit*

cho de que el texto literario transporta un modelo de la estructura del espacio del universo, dándole por ello a dicho texto una función meramente representativo-comunicativa. Sin negar esta dimensión, insistamos en que entendemos la modalización como una operación que posee una fuerza performativa real, es decir, como una visión del mundo conceptual y afectiva que incita al lector (en el caso de la literatura) a realizar acciones y discursos.

Al decir que el sistema literario incita a actuar y a hacer discursos, se sobreentiende que el texto literario afecta al *sensorium*[17] del lector proporcionándole una manera de ver, sentir y pensar el mundo. Recuérdese, por ejemplo, que desde el momento en que Alonso Quijano entra en contacto con los libros de caballería, ve el mundo, lo siente y lo experimenta según el modelo afectivo-conceptual de tales libros. Su *sensorium*, su sistema perceptivo, su estética trascendental, se han visto afectados por la forma como esos libros representan el mundo. Si alguien argumentara que ello se debe al desequilibrio mental que ese personaje sufre, se le podría objetar en primer lugar que es precisamente la literatura la que le ha provocado la locura, y en segundo lugar que el resto de los personajes están modelizados por otros sistemas textuales como por ejemplo el refranero (en el caso de Sancho).

Un caso semejante al de Don Quijote es el que desarrolla el propio Galdós en su novela *La desheredada* a través del personaje de Isadora Rufete. Cuando Alicia G. Andreu escribía que «la literatura española de consumo, escrita entre los años 1840 y 1880, se puede definir como un enorme *manual de conducta* orientado a promover especialmente en un público lector femenino una nueva toma de conciencia que estuviera de acuerdo con los valores de segmentos conservadores de la sociedad española de la época» (la cursiva es mía),[18] estaba apuntando en una dirección semejante a la que señalo aquí. El ejemplo del Libro-

17. Empleo el término en el sentido que le da Walter Benjamin en sus escritos sobre Baudelaire. Dice, por ejemplo, «Al fin y al cabo tenía que presentar un *sensorium* que le sacase encantos a lo deteriorado y podrido. Baudelaire, que en un poema a una cortesana dice que «...son coeur, meurtri comme une pêche, / Est mûr, comme son corps, pour le savant amour», poseía ese *sensorium*. Y a él le debía los goces en una sociedad de la que era ya un medio desterrado». Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1987, p. 75.

18. Alicia G. Andreu, *Galdós y la literatura popular*, *op. cit.*, p. 51.

oráculo al que nos hemos referido un poco más arriba es un buen comprobante de lo que acabamos de decir.

Otra de las claves para entender el concepto de modalización que aquí utilizo nos lo proporciona, en efecto, la teoría de los polisistemas tal y como fue formulada en 1978 por Itamar Even-Zohar. Un polisistema es un sistema de sistemas que se intersecionan, funcionando como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes.[19] La literatura, por ejemplo, es un sistema que entra en relación con otros sistemas literarios, por ejemplo a través de la traducción, y otros sistemas no literarios artísticos y no artísticos (otras artes, periodismo, textos legales, etc.). En el caso concreto de Galdós, su producción literaria mantiene relaciones no solo con la producción de escritores coetáneos (Pardo Bazán, Clarín, Pereda, etc.), sino también con la literatura llamada de consumo (Enrique Pérez Escrich, Manuel Fernández y González, etc.), las revistas populares, los textos publicados en los periódicos, los textos médicos y científicos, las traducciones de la literatura francesa, etc. Como muy bien señaló Zohar, entre los diferentes sistemas que forman el polisistema se da una relación de lucha o tensión permanente.

Y es en este punto donde yo querría insistir: la lucha entre los diferentes estratos del polisistema no se limita a la relación entre un centro y una periferia dentro del marco de los procesos de canonización, de las transferencias o de las interferencias.[20] En realidad, las relaciones entre los diferentes sistemas son de conflicto en el sentido ideológico del término. La teoría de los polisistemas proporciona las bases para pensar las relaciones heterogéneas entre los sistemas particulares, pero no lleva el problema al plano de la lucha ideológica. Al plantear las relaciones en términos de conflicto trato de enfatizar que un texto literario modelizante puede (o no) entrar en competencia con otros textos literarios o no literarios igualmente modelizantes. Un texto literario puede ejercer una acción saboteadora en el seno de los sistemas modelizadores dominantes. Es así como hay que comprender mi propuesta de examinar qué tipo de relación se da entre el sistema literario creado por Galdós en *Tristana* y todos aquellos sistemas que representan la ideología dominante de la

19. Itamar Even-Zohar, «Polysystem Studies», *op. cit.*, pp. 11-12.
20. *Ibid.*, p. 54.

España de la Restauración. Ahora podemos matizar: se trata de estudiar las relaciones entre el sistema modelizante que es *Tristana* y los sistemas modelizantes que hemos descrito en el capítulo inicial de este libro y que provienen de los campos jurídicos, médicos, políticos, etc.

Lo que sigue servirá tanto para aclarar y desarrollar nuestra concepción de la «literatura» como un sistema modelizante performativo como para reflexionar acerca de la sexualidad en esa novela de Galdós.

III

Vamos a partir de la siguiente hipótesis: a diferencia de lo que ocurre en la literatura de consumo y en los saberes científicos de la segunda mitad del siglo XIX, Galdós presenta a unos personajes cuya sexualidad transcurre en espacios de transgresión, perdición y gasto improductivo. Veámoslo con un poco de detalle. Es el propio narrador de la novela el que niega que a la relación entre D. Lope Garrido, Tristana y Saturna se la pueda calificar de «familia»:

> Falta explicar el parentesco de Tristana, que por ese nombre respondía la mozuela bonita, con el gran don Lope, jefe y señor de aquel cotarro, al cual no será justo dar el nombre de familia [109].

El matiz despectivo y sarcástico del término «cotarro» («colectividad en estado de inquietud o agitación», dice el DRAE) deja poco lugar a dudas, aquello no era una familia, sino un cotarro, un reducido grupo ni natural ni institucional. El narrador se escandaliza y se distancia de la acción y de los personajes descritos. Llamar «cotarro» a la situación en que vivían los personajes principales de su historia es adoptar una posición moralizante frente a ellos, es decir ya de entrada que de aquellas circunstancias no podía salir nada bueno. Esa posición moralizante se hace del todo explícita cuando al exponer el pensamiento y los actos de Lope Garrido en materia amorosa, afirma que:

> Profesaba los principios más erróneos y disolventes, y los reforzaba con apreciaciones históricas, en las cuales lo ingenioso no quitaba lo sacrílego. Sostenía que en las relaciones de hombre y mujer no hay más ley que la anarquía [125].

Y un poco más adelante, por si los calificativos de «erróneos», «disolventes» y «sacrílego» no bastaran para retratar a un narrador que asume los valores de la Restauración burguesa,[21] lo apuntilla de forma definitiva poniendo de relieve lo siguiente:

> Inútil parece advertir que cuantos conocían a Garrido, incluso el que esto escribe, abominaban y abominan de tales ideas, deplorando con todo el alma que la conducta del insensato caballero fuese una fiel aplicación de sus perversas doctrinas [...] se nos ponen los pelos de punta solo de pensar cómo andaría la máquina social si a sus esclarecidos manipulantes les diese la ventolera de apadrinar los disparates de don Lope... [126].

Sin embargo, esta posición moralizante del narrador de la novela de Galdós esconde una trampa. Dejando al margen el hecho de que nada nos obliga a interpretar de forma literal ese tipo de declaraciones, las cuales pueden ser leídas de forma irónica,[22] es claro que esa posición del narrador contraria a las opiniones y actos de sus personajes sirve para que esas opiniones y actos sobresalgan más, queden subrayados y puestos en evidencia. Es una ley gestáltica: un color, por ejemplo el blanco, se «ve» mejor si se contrasta con el negro. Del mismo modo, el hecho de que el narrador se muestre recalcitrante a aceptar las ideas de don Lope hace que éstas adquieran un mayor relieve y queden más significadas. Se trata del procedimiento retórico conocido como antítesis.[23] El efecto de este recurso es cuestionar la naturalidad, y hasta la conveniencia, de lo que se está exponiendo, en

21. Raquel Arias lo confirma en la edición crítica de *Tristana* mencionada anteriormente. A propósito de este pasaje escribe en nota a pie de página: «El narrador introduce su opinión para juzgar la conducta de don Lope, representando, así, la moral social que no admite comportamientos como los que se van a exponer a continuación». Raquel Arias Careaga, edición crítica de la novela *Tristana* de Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 125.

22. Tal y como pone de relieve Paul de Man en una discusión con Wayne Booth, es imposible tener la certeza de que el texto al que me enfrento sea irónico o no, porque de hecho no hay marcas o señales necesarias en el texto que me hagan saber que un determinado pasaje o totalidad debe ser leído irónicamente. Paul de Man, *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998 (1996), pp. 234-235.

23. En concreto se trata de lo que Lausberg denomina «antítesis de grupos de palabras», bien entendido que en la antítesis se produce la contraposición de dos pensamientos. Henri Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, *op. cit.*, pp. 190-194.

este caso de la estructura familiar normativa o molar. No es muy complicado advertir que, en realidad, las ideas de don Lope Garrido, por muy deformadas que puedan estar, se corresponden al análisis que Engels realiza en *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*.[24]

En este libro se pone al descubierto un hecho esencial: la familia es una institución histórica ligada a la forma de producción propia del capitalismo y a las relaciones de propiedad, no es una forma de relación ni transhistórica, ni natural, ni dada. De hecho, Engels constata, de la mano de Morgan, Bancroft y Bachofen, que en épocas anteriores y en sociedades diferentes de la nuestra, el comercio sexual sin trabas, la poligamia, la poliandria y el matrimonio por grupos eran formas habituales de organización:

> Reconstituyendo retrospectivamente la historia de la familia, Morgan llega de acuerdo con la mayor parte de sus colegas, a la conclusión de que existió un estadio primitivo en el cual imperaba en el seno de la tribu el comercio sexual promiscuo, de modo que cada mujer pertenecía igualmente a todos los hombres y cada hombre a todas las mujeres.[25]

También don Lope, aunque de manera cínica, aboga por ese comercio sexual sin trabas cuando sostiene que «en las relaciones de hombre y mujer no hay más ley que la anarquía» (125).

24. Friedrich Engels, *El origen de la familia, de la propiedad privada y del estado*, Madrid, Ediciones Endimión, 1988 [1884]. También Teresa M. Vilarós, entre otros, llamó la atención sobre el análisis de la institución familiar llevada cabo por Engels, y lo hizo precisamente en una obra dedicada a Galdós: *Galdós; invención de la mujer y poética de la sexualidad*, México, Siglo XXI, p. 19.

25. F. Engels, *El origen de la familia, de la propiedad privada y del estado*, *op. cit.*, p. 29. Contrario a esta afirmación fue Claude Lévi-Strauss, quien en 1956 escribía que «la vida familiar está presente en prácticamente todas las sociedades humanas [...] La familia, basada en la unión más o menos duradera y socialmente aprobada de un hombre, una mujer y sus hijos, es un fenómeno universal, presente en todos los tipos de sociedades». C. Lévi-Strauss, «La famille», en Raymond Bellour y Catherine Climent (eds.), *Claude Lévi-Strauss. Textes de et sur Claude Lévi-Strauss*, París, Gallimard, 1979, p. 95. Mucho antes que Lévi-Strauss, Engels había demostrado el carácter falaz, etnocentrista y patriarcal de este planteamiento tan preso de las necesidades de la metodología y la ideología estructuralista, y que no merece mayores comentarios.

Vale la pena insistir en que este recurso antitético tiene como finalidad arrojar dudas acerca de la naturalidad de la institución familiar y recordar la posibilidad de otras formas de relación humana que no coinciden con ella.

De hecho, como vamos a ver de inmediato la «trampa» del narrador reaccionario se prolonga a través de otros dos procedimientos. Si hacemos la pregunta acerca de sobre qué o quién recae la responsabilidad de la situación a la que se ven abocados don Lope y Tristana, veremos que una respuesta como «la mala suerte» resulta poco satisfactoria. La novela tiene pocos problemas a la hora de señalar un responsable: el sistema capitalista, sus leyes del mercado y los sujetos pérfidos que produce. El padre de Tristana, Antonio Reluz, se metió en negocios para acrecentar, dice el narrador, el capital de su esposa. Se dedicó por ejemplo a la compraventa de cebada para abastecimientos militares, y las cosas en principio le iban bien, pero he aquí que:

> [...] la estrella de Reluz se eclipsó de súbito, y no puso la mano en negocio que no resultara de perros. Un socio de mala fe, un amigo pérfido, acabaron de perderle, y el batacazo fue de los más gordos, hallándose de la noche a la mañana sin blanca, deshonrado y por añadidura preso [115].

Esta explicación no es ningún ejemplo de lo que Jameson (1981) llamó «inconsciente político»,[26] pues la conciencia política que demuestra es del todo patente y voluntaria. En el inicio de la historia, el narrador sitúa como causa de los hechos que va a referir una forma de relación económica en la que la circulación injusta del dinero puede provocar situaciones como la descrita, prisión y deshonra incluidos. En este sentido, se trata de un análisis crítico consciente de los resortes que mueven el movimiento histórico y reflexivo en relación con sus propias motivaciones. No deja de llamar la atención que sea precisamente el descalabro de Antonio Reluz el que traiga dos consecuencias que dan lugar a la historia que se nos está contando: la muerte de los Reluz y la orfandad de su hija Tristana. Cuando don Lope ayuda

26. Véase F. Jameson, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, Nueva York, Cornell University Press, 1981, Trad. esp., *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989.

a Reluz y a su mujer dándoles el dinero necesario para satisfacer sus deudas y su honra, mermando su propia hacienda, suceden varios fenómenos contradictorios entre sí que están en la base del segundo procedimiento.

Por una parte, don Lope aparece en la percepción del lector como alguien generoso y caritativo que es capaz de desprenderse de lo suyo con el fin de ayudar a los demás. El narrador dice: «Ya no le restaba más que esto, algunas imágenes elocuentes, aunque mudas, que significaban mucho como trofeo, bien poco, ¡ay!, como especie representativa de vil metal» (123). Si antes se había manifestado en contra de las ideas de este personaje, ahora el narrador no puede sino apreciar tácitamente su gesto de ayuda. De este modo, el tratamiento complejo del personaje mediante la atribución de cualidades contradictorias, «buenas» unas, «malas» otras, provoca que el lector o lectora no pueda tener una actitud plana y unilateral hacia él. Y esto, a su vez, conlleva el que no se pueda compartir del todo la actitud contraria del narrador hacia don Lope. Es más: implica que posiblemente dicho narrador no está tan en contra del personaje como parecía dar a entender en los inicios de su relato. La atribución de cualidades contradictorias a esa figura aumenta la posibilidad de leer de forma irónica la declaración del narrador en contra de don Lope que citábamos más arriba. A fin de cuentas, éste acaba recogiendo a una hija que ha quedado desvalida, qué habría sido de ella en caso contrario es algo que le recordará más de una vez a Tristana.

IV

Podemos ir más lejos aún: el sujeto expuesto en esta novela, y en otras, por Galdós, es un sujeto fragmentado, atravesado por fuerzas rivales que en ocasiones toman una orientación determinada y en otras van en la dirección opuesta; es un sujeto disperso, disgregado, en el que las pulsiones inconscientes juegan un papel de primer orden, sádico, masoquista, narcisista. En este sentido, Galdós está cerca de los planteamientos de Nietzsche y de Freud en lo que se refiere a la manera como éstos subvierten la concepción monocorde del sujeto. Si Buñuel ha sido considerado uno de los mejores intérpretes de *Tristana* es, entre otras razones, por haber enfatizado en su filme los aspectos del sujeto fragmentado y haber puesto en imágenes todo el campo de la

perversión sexual. Basta recordar a este respecto aquellas escenas en las que Tristana enseña los pechos al hijo de Saturna para provocar que éste se masturbe, o aquellas otras en las que las imágenes muestran los sueños de Tristana en los que la cabeza seccionada de don Lope se ha convertido en el badajo de la campana de la iglesia. Dicho de forma breve: Buñuel consuma con su filme el sujeto fragmentado y perverso de la novela de Galdós. Y esto no supone defender nada parecido a que el filme de Buñuel sea una adaptación «fiel» de la novela, sino únicamente señalar un rasgo de continuidad, que en otros casos no existe.

En efecto, si por una parte don Lope es retratado como alguien que hace actos caritativos, por otra, se nos muestra como alguien que ha comprado a la joven Tristana haciéndola objeto de una transacción económica. Es cierto que ayuda a los Reluz desprendiéndose de su poca fortuna, pero también lo es que gracias a ello se lleva a Tristana con él y le «arrebata su honor». He aquí cómo lo expresa el narrador:

> Total: que la viuda de Reluz cerró la pestaña, mejorando con su pase a mejor vida la de las personas que acá gemían bajo el despotismo de sus mudanzas y lavatorios; que Tristana se fue a vivir con don Lope, y que éste... (hay que decirlo, por muy duro y lastimoso que sea), a los dos meses de llevársela, aumentó con ella la lista ya larguísima de sus batallas ganadas a la inocencia [123].

El narrador despacha rápidamente la cuestión de la sexualidad de Tristana. Ésta se inicia a partir de una compra implícita realizada por don Lope a los padres de la joven dentro de las relaciones mercantiles propias de la burguesía:[27] «bien me la he ganado» se dice a sí mismo, y más adelante insiste: «No olvides que casi toda mi fortuna la devoraron tus padres» (185). He aquí que la situación a la que se ven abocados don Lope y Tristana es a los ojos de la moral convencional bien anómala. Don Lope se convierte a la vez en padre (tutor) y en amante de Tristana, y Tristana es a la vez hija y amante de don Lope. De este modo, cometen un incesto simbólico. Y es este incesto simbólico el que

27. Como ya puso de relieve Bridget A. Aldacara, don Lope «ha ganado el derecho de usar sexualmente a la joven al pagar las deudas de su padre y los gastos enormes de la enfermedad de la madre. Tristana le pertenece: igual da que sea esposa o hija», en *El ángel del hogar*, *op. cit.*, p. 186.

los aparta radicalmente de la estructura familiar, ya que como se ha puesto de relieve una y otra vez (por ejemplo, Héritier, fiel seguidora de Lévi-Strauss), la familia se fundamenta precisamente en la prohibición del incesto. Es cierto que no se trata de un incesto real, dado que no hay consanguinidad entre don Lope y Tristana, pero la posición simbólica de ambos debería haberse sometido a una regla semejante a la que rige la relación entre padres e hijos. No sin razón afirma el narrador que el acto de don Lope fue «duro y lastimoso».

No es solo que la relación entre el hombre maduro que es él (cerca de los 60) y la jovencita que es ella (19 años, menor de edad según el código civil de la época) no esté sancionada por ninguna institución social, es que bajo la apariencia de un simulacro de familia está teniendo lugar una práctica sexual perversa. Don Lope critica la dinámica de la sociedad capitalista, acusa al vil metal de corromper a los hombres, pero ante su deseo de tener a Tristana emplea el recurso típicamente capitalista de la compraventa de la mercancía fetichizada (que eso es, a fin de cuentas, Tristana). Así las cosas, bien se puede decir que es el modo de producción capitalista el que gobierna las acciones que conducen a la situación en que se encuentran don Lope y la joven. Sin embargo, tan cierto es esto como que esa relación sabotea los objetivos capitalistas de la producción, porque ¿qué es lo que ellos producen? En los tratados de medicina y de fisiología del siglo XIX se subraya que la maternidad es la principal función de las mujeres. Tanto es así que Monlau afirmaba que «a las mujeres no se les debiera permitir el matrimonio sin que previamente contase su aptitud física para el parto».[28] Lo que don Lope y Tristana producen en este sentido es nada, su sexualidad es el acto gratuito que les une en una noche marginal y secreta. Hay algo del marqués de Sade y *Justine* en la actitud de esa pareja. Y, además, se puede apreciar en ello fácilmente el vínculo que Deleuze y Guattari vieron entre el capitalismo y la esquizofrenia.[29]

Por eso podemos decir que la situación del don Lope y Tristana es anómala, por mucho se trata de una anomalía producida por la propia dinámica mercantilista y fetichista del capitalis-

28. *Higiene del matrimonio*, *op. cit.*, p. 33.

29. G. Deleuze y F. Guattari, *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, *op. cit.*; y *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, *op. cit.*

mo. Mucho antes de que Elisabeth Roudinesco hablara de la familia en desorden,[30] Galdós ya estaba poniendo en escena el desorden de la familia, posiblemente porque tal desorden pertenece a la esencia misma de la institución familiar.

Si Engels describió cómo la figura de la amante y del cornudo formaban parte consustancial de la estructura burguesa del matrimonio, también Galdós muestra las excedencias y los márgenes, los restos y hasta la condición de posibilidad, de la pareja dentro del régimen capitalista y de la moral católica cómplice. Oigamos a Engels:

> Con la monogamia aparecieron dos figuras sociales, constantes y características, desconocidas hasta entonces: el inevitable amante de la mujer y el marido cornudo. Los hombres habían logrado la victoria sobre las mujeres, pero las vencidas se encargaron generosamente de coronar a los vencedores. El adulterio, prohibido y castigado rigurosamente, llegó a ser una institución social irremediable, junto a la monogamia y el heterismo.[31]

El escenario de *Tristana* es mucho más radical que el de otras grandes novelas decimonónicas cuyo hilo vertebrador es el adulterio. En *Ana Karenina*, *Madame Bovary*, *La regenta* o *Rojo y negro*, por ejemplo, el punto de partida es un matrimonio socialmente sancionado y que se disuelve y fractura por un lugar u otro. En cambio, en *Tristana* el narrador salta de golpe a un espacio marginal, ambiguo, hipócrita, anómalo y, sin duda alguna, abyecto. Y queda en este sentido más cerca de Lautréamont, Dostoievski, Proust o Artaud. Julia Kristeva escribió:

> L'abject est pervers car il n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle o une loi; mais les détourne, fourvoie, corrompt; s'en sert, en use, pour mieux les dénier [...] il réapprivoise la souffrance de l'autre pour son propre bien: c'est le cynique...[32]

¿No es ésta la mejor descripción de don Lope? No asume el modo de vivir propio de la nueva sociedad del capitalismo finan-

30. Elizabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, París, Librairie Arthème Fayard, 2002 [trad. esp., *La familia en desorden*, Barcelona, Anagrama, 2004].

31. Engels, *op. cit.*, p. 67.

32. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Seuil, col. Tel Quel, 1980, p. 23.

ciero, no asume la ley del matrimonio del que abomina una y otra vez, pero al mismo tiempo se sirve de la compraventa para adquirir a Tristana, y la encierra en casa como el marido más celoso sin ser su marido. Es plenamente consciente del sufrimiento de Tristana, sabe que ésta se ha enamorado del otro, de Horacio, pero utiliza todas sus artimañas de perro viejo para retenerla, y la pérdida de la pierna por parte de la joven (culminación de su sufrimiento y dolor) le sirve para lograr su objetivo. Ser perverso, dice Kristeva, es «participer nécessairement de l'entre-deux».[33] Uno de los ejemplos más notables de este hecho está constituido por la negativa de don Lope, en efecto, ante el matrimonio:

> Conviene advertir que ni por un momento se le ocurrió al caballero desposarse con su víctima, pues aborrecía el matrimonio; teníalo por la más espantosa fórmula de esclavitud que idearon los poderes de la tierra para meter en un puño a la pobrecita humanidad [127].

Don Lope es consciente de que colocarse en la posición de marido equivale a convertirse en un comudo. De ahí que pretenda actuar de forma contraria: no quiere ser el marido, sino el amante que asalte a las mujeres y las convierta en triunfos de caza. Sin embargo, el narrador se encarga de hacernos saber que la pareja formada por don Lope y Tristana está sometida a las mismas leyes de las parejas que sí han contraído matrimonio. No es un matrimonio, pero sí es un matrimonio:

> Por fin la acción devastadora del tiempo amortiguó su entusiasmo hasta suavizar los rigores de su inquieta vigilancia y llegar a una situación semejante a la de los matrimonios que han agotado el capitalazo de las ternezas y empiezan a gastar con prudente economía la rentita del afecto reposado y un tanto desabrido [127].

El narrador insiste en el empleo de metáforas[34] capitalistas («capitalazo», «gastar», «economía», «rentita») como manera de

33. *Ibid.*, p. 23.

34. En «La farmacia de Platón» Derrida apunta que «hay que interrogar incansablemente a las "metáforas"» como estrategia de la lectura deconstructiva. Es lo que hago aquí. Véase Jacques Derrida *La diseminación*, *op. cit.*, p. 114.

poner de relieve esa política sexual en la que la dimensión del mercado gobierna y organiza las relaciones amorosas, pero además de ello establece una equivalencia entre lo que les ocurre a los matrimonios y lo que les ocurre a ellos: en ambos casos se agota el querer y entra en escena el aburrimiento. Es una lección de sabotaje práctico la que nos da Galdós: la diferencia entre el matrimonio y el no matrimonio se rompe dado que la condición de posibilidad de la pareja en el seno de las formaciones sociales capitalistas es el gasto del afecto. Don Lope es un exponente de la perversión abyecta en la medida en que participa de dos espacios ajenos el uno al otro, y en la medida en que cae preso de su propia trampa.

De hecho, la posición de don Lope y Tristana no es diferente de la de las parejas que aparecen, por ejemplo, en *La regenta* y en *Madame Bovary*: un hombre excesivamente mayor unido a una joven demasiado joven y fogosa. Y lo que sucede a partir de ahí no es distinto de lo que pasa en esas novelas: la joven no se siente satisfecha con el hombre mayor al que está unida, «bruscamente vio en don Lope al viejo, y agrandaba con su fantasía la ridícula presunción del anciano que, contraviniendo la ley de la Naturaleza, hace papeles de galán» (128). Esto no anda muy lejos de lo que Emma Bovary sentía al descubrir que «con la edad, Charles iba adoptando unos hábitos groseros [...] al terminar de comer pasaba la lengua sobre los dientes; al tragar la sopa hacía una especie de cloqueo», etc. Naturalmente, la joven sale en busca de alguien más joven. La reacción de don Lope estaba ya anunciada desde su posición de marido potencialmente cornudo. Por eso la amenaza diciéndole:

> Si te sorprendo en algún mal paso, te mato, cree que te mato. Prefiero terminar trágicamente a ser ridículo en mi decadencia. Encomiéndate a Dios antes de faltarme. Porque yo lo sé, lo sé; para mí no hay secretos; poseo un saber infinito de estas cosas y una experiencia y un olfato... que no es posible pegármela, no, no es posible [142-143].

La propia abyección de don Lope le ha conducido a la repetición de un esquema prefijado desde la situación anómala que comparte con Tristana, y ello supone estar pervirtiendo la perversión misma. Pero la capacidad de sabotaje de Galdós va más allá de esta parodia burlesca del «marido» engañado, y esto es lo que en mi opinión no ha sabido ver con acierto la crítica

Para entender esta otra vuelta de tuerca de la novela que nos ocupa nos servirá contestar esta pregunta: ¿hay entre Tristana y Horacio una pasión sexual como la que une a Ana Ozores con el Magistral o Álvaro Mesía, o como la que une a Emma Bovary con Rodolphe o Léon? ¿Hay encuentros locos en hoteles? ¿Hay carreras desbocadas en una calesa? La respuesta es que no. En realidad, en un principio (cosa extraña) no hay relaciones sexuales entre Tristana y el pintor, tal y como pone de relieve el capítulo décimo de la novela:

> Horacio le incitaba a subir con él al estudio, demostrándole la comodidad y reserva que aquel local le ofrecía para pasar juntos la tarde [...] [pero] le asaltaba el recelo amarguísimo de ser menos amada después de lo que allí sucediera [...]; recelaba también que el caudal de su propio cariño disminuyera prodigándose en el grado supremo [170].

El narrador deja bien claro que entre los dos jóvenes amantes no hubo relación física durante los primeros tiempos: «encomiaban las ventajas de la virtud y lo hermoso que es quererse con exquisita y celestial pureza» (171). La novela de Galdós hace en este punto un curioso quiasmo en relación con la estructura canónica del adulterio propio de la novela decimonónica. Si en esta la joven mujer deja de tener relaciones sexuales con su marido y las mantiene con el amante de quien está enamorada tan pronto como puede, en Tristana la joven «mujer» mantiene relaciones sexuales con su marido al que aborrece y, en cambio, no las mantiene durante bastante tiempo con el joven amante de quien se siente enamorada. El esquema del quiasmo al que me estoy refiriendo sería el siguiente:

	MARIDO	AMANTE
Novela decimonónica	−	+
Tristana	+	−

Cuando, por fin, Tristana se decida, por despecho hacia don Lope, a «acudir» al estudio de Horacio y a tener relaciones sexuales con éste, todo se resuelve con un enfático, aunque frío, «Y desde aquel día ya no pasearon más» (187). Muy pronto la na-

rración deja claro que no es precisamente la pasión sexual la que guía su relación con el pintor. En efecto, unas pocas líneas después de referir la decisión de Tristana, el narrador se encarga de matizar que el verdadero motivo del interés de ésta era el arte, en concreto la pintura: «¡Si resultaría que también ella era pintora!». Hecho este último que acabara amargando a Horacio quien entra en una crisis algo más que creativa.

V

La cuestión es por qué la sexualidad adopta esa forma en esta novela de Galdós, por qué se nos presenta a una figura femenina que según todos los indicios ha mantenido o mantiene relaciones sexuales con don Lope, mientras que con su amante no es la pasión sexual intensa la que la guía. La explicación de ello reviste una cierta complejidad.

Todo comienza con un injerto. La conciencia feminista de Tristana[35] tiene su origen en el trasplante de las ideas de don Lope que pasan de la conciencia de éste a la conciencia de aquella. Lógicamente, todo injerto implica la aparición de un nuevo organismo. Por supuesto que el descontento de Tristana es importante, como lo son su encierro y cautiverio, su cosificación y su devenir instrumento. Pero sin el injerto del que estamos hablando sería imposible que Tristana hubiera tenido las herramientas necesarias para pensarse como sujeto potencialmente libre. Y hay un pasaje en el que Tristana dialoga con Saturna que lo demuestra a todas luces:

35. Y sobre este punto la bibliografía es amplia: Emilia Pardo Bazán, «Tristana», en *La mujer española y otros escritos*, Ediciones Cátedra - Universitat de València - Instituto de la Mujer, 1999 [1892], pp. 178-183; Marina Mayoral, «Tristana: ¿una feminista galdosiana?», *Insula*, 320-321, p. 28, 1973; de esta misma autora «Tristana y Feíta Neiras, dos versiones de la mujer independiente», en *Centenario de «Fortunata y Jacinta» (1887-1987)*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 337-344; Carlos Feal Deibe, «*Tristana* de Galdós: capítulo en la historia de la liberación femenina», *Sin Nombre*, VII, 1976, pp. 95-109; Alicia G. Andreu, *Galdós y la literatura popular*, *op. cit.*; Liliana Ramos Collado, «Un cuarto propio para Tristana: la pastoral de la clausura en una novela de Pérez Galdós», *Nómada*, 1, 1995, pp. 128-143; etc. Estas palabras de Pardo Bazán marcan el inicio de las lecturas feministas del texto de Galdós: «El asunto interno de *Tristana*, asunto nuevo y muy hermoso, pero imperfectamente desarrollado, es el despertar del entendimiento, la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia...», p. 180.

> Mira, tú —decía Tristana a la que, más que sirviente, era para ella una fiel amiga—, no todo lo que este hombre perverso nos enseña es disparatado, y algo de lo que habla tiene mucho intríngulis... Porque lo que es talento, no se puede negar que le sobra. ¿No te parece a ti que lo que dice del matrimonio es la pura razón? Yo... te lo confieso aunque me riñas, creo como él que eso de encadenarse a otra persona por toda la vida es invención del diablo... ¿No lo crees tú? Te reirás cuando te diga que no quisiera casarme nunca, que me gustaría vivir siempre libre [132].

Este pasaje de la novela es clave por dos razones: porque muestra cómo el «meme» libertario transmitido por don Lope forma la subjetividad de Tristana, y porque demuestra que el injerto se hace a costa de una operación retórica de orden sinecdóquico. Don Lope predicaba que el matrimonio era una institución que los poderes de la tierra idearon «para meter en un puño a la pobrecita humanidad». Pues bien, allí donde este personaje perverso dice «pobrecita humanidad», Tristana escribe «mujer». La parte (la mujer) por el todo (la humanidad). No en vano la conversación con Saturna se centra a partir de ese momento en la condición penosa de la mujer, especialmente en lo que al acceso al mundo laboral se refiere. El injerto no es algo que se produce entre un ser activo (don Lope) y un ser pasivo (Tristana), sino entre dos seres activos en condiciones desiguales. Pero como mínimo habrá que reconocer que la relación de Tristana con don Lope es ambigua a varios niveles.

Se equivoca Pardo Bazán cuando declara que «para el asunto interno [de Tristana] no hacía falta Horacio, ni la ausencia de Horacio, ni...» (Pardo Bazán, 1892: 179). Sí hacía falta, porque es gracias a la presencia de Horacio como se ve que, por muy enamorada que Tristana esté de él, las ansias de libertad, el «Yo quiero vivir y ser libre...» (133), están por encima de todo. Es algo bien conocido, pero vale la pena recordar que en medio del fragor de las cartas apasionadas de los amantes, Tristana le escribe a Horacio:

> Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro. No quiero ser su manceba, tipo innoble, la hembra que mantienen algunos individuos para que les divierta, como un perro de caza; ni tampoco que el hombre de mis ilusiones se me convierta en marido. No veo la felicidad en el matrimonio. Quiero, para ex-

presarlo a mi manera, estar casada conmigo misma, y ser mi propia cabeza de familia [220].

Y no es necesario repetir todas las incomodidades y perturbaciones que esta actitud y este pensamiento de Tristana causaron en Horacio, tantas que acaba huyendo[36] y casándose con una mujer más «normal». Recuérdese ese pasaje en el que el narrador afirma del pintor: «...por más que procuraba, haciendo trabajar furiosamente a la imaginación, figurarse el porvenir al lado de Tristana, no podía conseguirlo» (211), o este otro todavía más explícito: «Esperaba que su constante cariño y la acción del tiempo rebajarían un poco la talla imaginativa y razonante de su ídolo, haciéndola más mujer, más doméstica, más corriente y útil» (195).

¿Qué significa todo esto? Significa que la sexualidad, en *Tristana*, nunca tiene lugar en el seno de relaciones normalizadas, en los objetos de elección reglados, en lo que en un determinado momento de la novela el narrador llama «las leyes de la naturaleza». La perversión no es solo de don Lope, afecta por igual a Tristana. La actitud ambigua hacia su guardián trasluce, en realidad, la relación sadomasoquista que media entre ambos. Y no estoy diciendo que el sadismo incumba a don Lope y el masoquismo a Tristana, según la posición clásica de los géneros descrita por Freud, sino que el sadomasoquismo se da por igual y a la vez en don Lope y en Tristana. El sadismo de don Lope es lo más evidente, él controla y guarda bajo llave el honor de Tristana.

Pero, ¿quería ésta que Horacio se fuera con su tía Trini a Villajoyosa? ¿Quería, en fin, deshacerse del pintor? Por mucho que Tristana protestara contra la idea de la partida de Horacio, por mucho que el narrador explique que la ausencia les atraía para desearse más, no puede evitar el decir lo siguiente: «¿Sería que también a ella le pedían el cuerpo y el alma tregua, paréntesis, solución de continuidad?» (214). Ese «también» de la pregunta del narrador es muy capcioso, porque sugiere que el deseo de Tristana es como el de Horacio: escapar. Y esa huida quiere decir dos cosas: que Tristana reemprende su camino de liberación y que permanece junto a don Lope, que formación cultural y vínculo afectivo-sexual con don Lope van de la mano.

Analicemos este aspecto con un poco de detenimiento. Aunque en reiteradas ocasiones Tristana se refiera a la obsesión de

36. «Horacio tomó las de Villadiego», escribe el narrador (214).

don Lope por las mujeres, aunque reconozca que ella es el trofeo de su decadencia, lo bien cierto es que es a don Lope a quien le toca vivir una situación de poliandria. La poligamia de él es histórica, es referida por el narrador y por los personajes, pero en su vida con Tristana, y sea por las razones que fuere (edad, cansancio, pobreza, descubrimiento de que el significante siempre está vacío, etc.), tal poligamia no existe. Lo que a decir verdad experimentamos como lectores es el hecho de que Tristana está con otro hombre más joven. Es por eso por lo que acabo de decir que es a don Lope a quien le toca vivir una situación de poliandria.

En la novela queda patente que la decisión de iniciar las relaciones sexuales con Horacio se origina en una fricción con don Lope. La escena merece ser leída con atención:

> No estoy acostumbrado a inspirar asco, francamente, ni soy hombre que gusta echar tantos memoriales para obtener lo que le corresponde. No me estimo en tan poco. ¿Qué pensabas? ¿Qué te iba a pedir de rodillas?... Guarda tus encantos juveniles para algún monigote de estos de ahora, sí, de estos que no podemos llamar hombres sin acortar la palabra o estirar la persona [...] Bien podría suceder que tu idilio me resultara indiferente [...] Pero bien podría suceder también que se me indigestara, y que sin atufarme mucho, porque el caso no lo merece, como quien aplasta hormigas, te enseñara yo... [185].

Es cierto que el narrador afirma que la niña se indignó con la amenaza, pero ¿la amenaza de qué? Don Lope no se muestra en esta ocasión celoso, sino indiferente y despreciativo hacia su relación con Horacio. Así, pues, ¿por qué se indigna Tristana, por la amenaza de una violencia, o por la amenaza de una indiferencia? Según el argumento que estamos defendiendo aquí, es claro que el elemento nuclear semántico de este pasaje no es la amenaza violenta, sino la amenaza de la indiferencia. En este sentido, si Tristana se decide a iniciar relaciones sexuales con Horacio no es por la pasión hacia Horacio, sino por la pasión hacia don Lope. En realidad, la pasión de Tristana es don Lope. Todo sucede entre el galán maduro y la joven comprada y seducida. La propia Tristana se lo confesará a Horacio: «Mi infidelidad no es tal infidelidad, ¿qué te parece?, sino castigo de su infamia» (174), y de inmediato la palabra a mi juicio clave, «desvío», es pronunciada por ella misma: «añadiré que desde que te conocí

empecé a sentir hacia él un terrible desvío» (174). ¿Y a qué se refiere con esa palabra? A los sentimientos ambiguos que le inspira don Lope. Se refiere, en definitiva, a la relación desviada de la normalidad, de la regla, que mantiene con don Lope y seguirá manteniendo con él.

La poliandria de Tristana tiene su base en la reacción de despecho hacia don Lope. Y en este punto se intercambian los papeles. Así como Santiago Quijano, el tío de otra famosa protagonista de una novela de Galdós mencionada anteriormente, Isadora Rufete, le escribe una carta en la que le enseña cómo debe comportarse una señora aristocrática y cristiana, así se va a comportar don Lope. En efecto, una mujer virtuosa de esa condición debe hacer lo siguiente ante los desmanes mujeriles de su marido:

> A su poligamia contesta con tu castidad, a su lascivia con tu abstinencia. Aguanta, resiste y no degrades tu corazón dándolo a algún mequetrefe que lo tome por vanidad y por hacer gala de tu conquista entre los tontos y los desocupados. Consérvate digna, recatada, siempre señora inexpugnable.[37]

¿Y qué es lo que hace don Lope ante la huida de Tristana sino aguantar, resistir y «mantenerse digno»? Se dirá que estas acciones son en don Lope paródicas, estratégicas, hipócritas. Y se estará en lo cierto, pero en cualquier caso es la asunción de un papel al que el marido ultrajado en su honor no está dispuesto según los cánones de la época. En el filme de Buñuel, don Lope hace el ridículo en la escena en que se enfrenta a Horacio en plena calle, pero en la novela no hay tal enfrentamiento. Tristana se va con otro hombre más joven, y este hecho en don Lope provoca en un principio una reacción airada y amenazante, y después templada y de indiferencia. Por mucho que la crítica haya interpretado la relación entre Tristana y don Lope como un vínculo entre un dominador patriarcal y una joven reprimida en busca de su liberación, todo es mucho más complejo. Ya hemos visto cómo la conciencia de libertad que surge en Tristana surge a causa de un injerto de ideas cuyo origen es don Lope. Y ya hemos tenido ocasión de comprobar, asimismo, que la única pasión verdadera que existe en la novela es la que media entre ellos dos. Para ello es necesario comprender que la historia de

37. En *La desheredada*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 240.

Tristana y Horacio es una historia normativa, codificada socialmente y que forma parte de lo que la moral burguesa considera adecuado. De hecho, en la novela se deja bien claro que Horacio es un estorbo en el camino de Tristana hacia su ansiada libertad, pues ni está a la altura ni la comprende, ni posiblemente puede comprenderla.

A través de las cartas que se van intercambiando entre Madrid y Villajoyosa, se va apreciando cómo Galdós sitúa a Tristana en una posición de inteligencia, y a Horacio en una posición de ignorancia. Respecto a esta cuestión, la novela pone cabeza abajo el tradicional reparto de papeles que hacía del hombre el ser inteligente, y de la mujer el ser bárbaro. Tristana le escribe a Horacio diciéndole. «como no perteneces a las *clases ilustradas*, no entenderás lo que aquello quiere decir; ni yo te lo explico, porque sería como echar margaritas a...» (232) Ello inquieta profundamente a Horacio desde los primeros momentos «porque había soñado en Tristana la mujer subordinada al hombre en inteligencia y en voluntad, la esposa que vive de la savia moral e intelectual del esposo» (188). Que Tristana se apropia del rol reservado, según las normas de la sociedad burguesa, a los hombres, se hace del todo explícito cuando ella misma afirma:

> [...] aprendo fácilmente las cosas difíciles; me apropio las ideas y las reglas de un arte... hasta de una ciencia, si me apuras; pero no puedo enterarme de las menudencias prácticas de la vida. Siempre que compro algo, me engañan; no sé apreciar el valor de las cosas, no tengo ninguna idea de gobierno ni de orden [...] Me parezco a los hombres en que ignoro lo que cuesta una arroba de patatas y un quintal de carbón [196].

Si tenemos en cuenta que Ubaldo R. Quiñones escribió en 1877, en un libro titulado *La educación moral de la mujer*, que la juventud de ésta, «su ventura y su gloria perpetuas consisten en el ilustrado cumplimiento de su sacerdocio en el hogar doméstico», si tenemos en cuenta aquellas opiniones según las que la mujer erudita estaba destinada a la soltería, y si, asimismo, tenemos en cuenta que a lo largo del siglo XIX, a pesar de las reformas krausistas, se enfatizaba la necesidad de que las niñas aprendieran sus labores y que eran consideradas poco aptas para la educación superior, se comprenderá fácilmente la estupefacción de Horacio ante las veleidades científicas y artísticas de Tristana.

¿Por qué este personaje de la novela de Galdós hace suyo el grito de lady Macbeth «unsex me here»? Aunque en el inicio se han introducido una serie de matizaciones en torno al sentido de esa expresión, es ahora cuando estamos en mejores condiciones para responder. con la repetición del «unsex me here» Tristana manifiesta, por una parte, su deseo de no estar limitada al papel que se le ha reservado en tales circunstancias históricas a la mujer, el cual no le permite el acceso ni a la educación, ni al trabajo, ni por tanto a la libertad. Pero, por otra parte, y este es el sentido que la crítica no ha desarrollado, Tristana expresa su rechazo, más o menos inconsciente, de los límites marcados por la normativa sexual que la «obligan» a una relación dentro del matrimonio, con una persona de una edad y una condición determinada. El «unsex me here», en este segundo sentido, marca su pertenencia a un espacio sexual no normativo en el que los vínculos sadomasoquistas entre ella y don Lope juegan un papel muy importante, y en el que ella se vuelve en realidad polisexual.

VI

La enfermedad y la pérdida de la pierna que sufre Tristana es el paso culminante de esa relación sadomasoquista con don Lope en el que todo queda congelado y disuelto. Uno de los aspectos más llamativos de la afección de la protagonista es que en los primeros momentos ella lo interpreta como otro injerto de don Lope. En efecto, en la carta que le envía a Horacio relatándole el descubrimiento de su dolor, escribe:

> Pero se dan contagios intencionales. Quiero decir que mi tirano se ha vengado de mis desdenes comunicándome por arte gitanesco o de mal de ojo la endiablada enfermedad que padece [237].

Ella cree que se trata del mismo reuma que padece don Lope. Lo importante de este pasaje es que no solo utiliza la terminología del esclavo («mi tirano», otras veces se califica a sí misma de «esclava»), sino que ella representa simbólicamente su mal como algo que le ha transmitido don Lope, como algo que la ata a la persona de éste. Y no se equivoca. Aunque Tristana acabará descubriendo que su mal tiene poco que ver con el reuma, seguirá siendo consciente de que ese problema de salud acabará vinculándola a él definitivamente. A este respecto, hay que decir que

la primera interpretación que Tristana hace de su enfermedad como algo que le ha contagiado don Lope es simbólica y performativamente verdadera.

Andreu vio con precisión que en la literatura de consumo de la segunda mitad del siglo XIX.

> [...] la más mínima señal de desobediencia y de falta de resignación frente a las estructuras sociales y económicas por parte del personaje lo saca de su posición privilegiada de protagonista virtuosa y la convierte en antagonista. Las consecuencias en la vida del personaje, como antagonista, son desastrosas para esta mujer: la fealdad, enfermedades incurables, el abandono de sus seres queridos y finalmente, la muerte.[38]

La tentación de interpretar de este modo la enfermedad de Tristana es grande. Dado que ella no se ha resignado a las regulaciones de las estructuras sociales y económicas, el castigo que recibe es ese cáncer en la pierna que la dejará inválida y reducida sin capacidad de ser libre. Sin embargo, ello presupondría que Galdós está vendo estética e ideológicamente en la misma dirección que la literatura de consumo, y ni siquiera Andreu, que defendió que así era en parte, fue capaz de sostener esa tesis. Entre otras razones, porque no es sostenible. Insisto: la tentación de realizar esa interpretación es grande, pero solo tendría sentido si ignoráramos el entramado textual en el que ese hecho desgraciado de la vida de Tristana se inserta. En primer lugar, debe tenerse en cuenta lo que se viene argumentando desde el inicio de este texto: la relación entre Tristana y don Lope es, en el contexto de la época, «anómala».

Empieza situándose en un espacio marginal que prolonga la improductividad social del principal agente (don Lope) y confina en la misma improductividad a Tristana. Ese espacio marginal lo hemos definido más arriba como «abyecto» en el sentido que le da a esta palabra Julia Kristeva.[39] En él las normas se transgreden y, al mismo tiempo, se confirman, y por ello se rechazan los límites morales, sociales, religiosos, familiares e individuales. Los sujetos que en él se encuentran se vuelven ambiguos, cambian sus funciones, intercambian sus funciones. La

38. Alicia G. Andreu, *op. cit.*, p. 24.
39. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 23.

ley del padre, por ejemplo, se confirma y se transgrede continuamente, don Lope es el patriarca, pero como su ley es marginal se ubica en varias ocasiones en el lugar reservado para la mujer, Tristana es la víctima, pero en nombre de un amor ficticio e imaginario (y si algo demuestra esta novela es que el amor de Tristana por Horacio es pura fábula que se acaba desintegrando en el aire) adopta el papel reservado al hombre.

¿Qué supone en este contexto la irrupción brusca de la enfermedad? J. Butler ha defendido, aunque también matizado,[40] que no solo el género, sino también el cuerpo, son el resultado de una construcción cultural realizada a partir de la iteración de una serie de reglas heteronormativas cuyo efecto performativo es tanto el género que una persona «adopta» como el cuerpo que suponemos anterior a esa construcción. Así, por ejemplo, encontramos esta afirmación: «El cuerpo femenino [aunque lo que sigue valdría para todo cuerpo] que ella intenta expresar es en sí un constructo producido por la misma ley que se supone debe minar» (Butler, 1990: 126 de la trad. esp.). No se trata ahora de discutir esta tesis de Butler, mucho más compleja de lo que a sus segundoras y seguidores les gusta admitir, ni de plantear su pertinencia política, que está fuera de dudas, sino de indicar de forma condensada que no todo en un cuerpo cae dentro de los límites de lo inteligible, que no todo en él es el resultado de una construcción (podría añadirse: para desgracia del género humano).

¿En qué sentido se puede afirmar que la enfermedad de Tristana es una construcción? ¿En qué sentido se puede decir que un cáncer es una creación performativa del lenguaje? Que la enfermedad sea políticamente empleada, políticamente tratada y hasta concebida, parece poco discutible, pero que la enfermedad como tal, como fenómeno que irrumpe en la «vida» de un sujeto destruyéndolo o limitándolo, sea una construcción

40. La defensa del carácter construido del cuerpo se encuentra en el libro *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, *op. cit.* Una cierta corrección se encuentra en su siguiente libro *Bodies that matter: on the discursive limits of «sex»*, Nueva York, Routledge, 1993. El matiz se lleva a cabo de una manera que aquí no tengo tiempo para explicar y de la que me he ocupado en otro lugar. Véase Manuel Asensi, «El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido», Meri Torras y Noemí Acedo (eds.), *Encarna(c)iones. Teoria(s) de los cuerpos*, Barcelona, UOC, 2008, pp. 15-30.

puede sonar a broma. La afirmación de que todo lo que existe es una construcción adolece de un idealismo preocupante, y ni siquiera Butler llega hasta ese punto. Lo que se aprecia en esta novela de Galdós, como trasunto de aquello que sucede en el mundo empírico y en la realidad histórica, no es un combate a dos bandas entre un sujeto (efecto performativo de la repetición de un sistema de reglas) y un conjunto de reglas hegemónicas, sino la lucha desigual entre un sujeto, un conjunto de reglas hegemónicas y un cuerpo que está más acá y más allá de esas reglas. Y es lo que está más allá de las reglas, es decir, la enfermedad y la muerte, el factor desencadenante de todas las alteraciones que afectan a ese sujeto. El desencadenante y el fundador.

En el caso concreto de *Tristana*, ese factor, la pierna primero enferma y después amputada, viene a truncar la vida de ese personaje y la de los que le rodean. Y ello en dos niveles: en lo que se refiere a la posibilidad de que Tristana pueda desarrollar su potencialidad como sujeto libre a través de un saber artístico o científico; y en lo que se refiere a la posibilidad de que Tristana y don Lope puedan seguir ocupando la posición perversa que vienen ocupando desde el inicio de su historia. A la abyección de los personajes responde la abyección ignominiosa de la enfermedad y destrucción del cuerpo. Hay que darse cuenta de que, tras la amputación de la pierna («después de la carnicería» [264], dice la propia Tristana), no solo Tristana pierde todo el interés por el arte y la ciencia («Mas sucedió una cosa muy rara, y fue que no solo mostraba la señorita poca afición al arte de Apeles, sino que sus aptitudes, claramente manifestadas meses antes, se obscurecían y eclipsaban» [292]), sino que se integran en la forma de vida hegemónica, casándose y practicando la religión católica («En suma; que se casaron» [302]) y el arte culinario. ¿Hubieran ellos querido la repetición de lo mismo tal y como había ocurrido? Es posible dudarlo porque la frase irónica con la que acaba la novela («¿Eran felices uno y otro?... Tal vez» [304]) es de esas que pueden quitar las ganas hasta de llevarse un vaso de agua a la boca.

2. Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en *2666* de Roberto Bolaño[41]

Dado que el apartado anterior ha mostrado la forma en que opera la crítica como sabotaje cuando el objetivo es la reconstrucción de los contextos del pasado y la descripción de conflictos en el seno de su polisistema, en este apartado se afronta un texto de nuestro presente: la novela postuma de Roberto Bolaño, *2666*. Vamos a comprobar en este caso cómo los conflictos en el interior de un polisistema adoptan a veces la forma de un roce entre una fórmula «novelesca» y los juicios críticos a los que ha dado lugar. De hecho, tan importante llega a ser la reconstrucción de los contextos del pasado, como la de los contextos presentes, especialmente cuando la premisa de la posición política del autor es tomada como punto de referencia.

De hecho, cuando Roberto Bolaño volvió a Chile por los años setenta para hacer la revolución, estaba plenamente identificado con el trotskismo. Así lo manifiesta, por ejemplo, en una entrevista con Mihály Dés:

> Lo más cercano que tenía políticamente era el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) pero mi ideología era trotskista. En el MIR había pequeños grupúsculos trotskistas. En realidad el MIR nunca tuvo buena relación con la política de los países del Este. Ahora, siempre con la salvedad de Cuba.[42]

Y debe ser cierto porque en su literatura parece haberse mantenido fiel a esas palabras de Trotski en las que afirma que los

41. Las citas de esta novela se refieren a la siguiente edición: Roberto Bolaño, *2666*. Barcelona, Anagrama, Colección Compactos, 2009 (4ª ed.). En el texto aparecen dentro de un paréntesis en el que se menciona el título y el número de página.

42. Mihály Dés, «Entrevista a Roberto Bolaño», en VV.AA., *Jornadas de Homenaje a Roberto Bolaño (1953-2003)*, Barcelona, ICCI, Casa América a Catalunya, 2005, pp. 143. Para una visión global de la obra de Bolaño véase Chiara Bolognese, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Chile, Editorial Margen, 2009. También es de gran interés la colección de entrevistas al escritor publicadas por Andrés Braithwaite (ed.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006; o Patricia Espinosa (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, 2003; Fernando Moreno (coord.), *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos, 2005.

formalistas rusos del periodo revolucionario «muestran una religiosidad que madura rápidamente. Son los discípulos de san Juan: para ellos, "en el principio era el verbo". Pero para nosotros en el principio era la Acción. La palabra la siguió, como su sombra fonética».[43] Naturalmente, la mención en este contexto de los formalistas rusos no tiene más que un valor alegórico o simbólico. Se refiere a las posiciones esteticistas que hacen de la literatura un instrumento de la función poética[44] cuyo objetivo es la literatura misma. En mayor o menor medida nos valdrían los conceptos de meta-literatura, meta-poesía o meta-narrativa, si no fuera porque se trata de términos afectados por una fuerte ambigüedad.[45]

Tomemos como ejemplo *2666*. Da igual concebir este texto como una novela en cinco partes o como cinco novelas cortas independientes. Tal y como ha sido publicada por Ignacio Echevarría y Jorge Herralde,[46] lo primero con lo que el lector o lectora se va a encontrar es con el relato de un acto de lectura, y de la admiración y fascinación que el lector sintió por la obra leída. Esto no causa ninguna sorpresa, la mayoría de los textos de Bolaño están llenos de personajes que acuden religiosamente a talleres poéticos, que forman grupos de combate literario, que se plantan en la casa de escritores por los que sienten devoción y se ponen a barrer el polvo y a limpiar ventanas, o que siguen a esos escritores hasta el fin del mundo, etc. De hecho, el lector o lectora de Bolaño, al comprobar que Jean-Claude Pelletier leyó a Ben-

43. León Trotski, *Literatura y revolución. Otros escritos sobre la literatura y el arte*. Madrid, Ruedo Ibérico, t. I, 1969, p. 123. La mayúscula es del autor.

44. La definición más elaborada de la «función poética» (también denominada «función estética») se encuentra en Jakobson, *Lingüística y poética*, *op. cit.*, y en Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, *op. cit.*

45. Esta ambigüedad se debe no solo a los diferentes significados y usos de esos conceptos, sino también a la orientación política que le han dado autores tan alejados en el tiempo o en sus posiciones como F. Schlegel, R. Jakobson, P. Sollers, J. Kristeva, J. Derrida, M. Foucault o F. Jameson. Me permito remitir al lector a un trabajo anterior mío en el que se analiza la evolución de la noción de «función poética» en tanto vinculada a la auto-reflexividad. Véase Manuel Asensi Pérez, *Los años salvajes de la teoría. Ph. Sollers, Tel Quel y la génesis del post-estructuralismo francés*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.

46. Véase la nota del principio. En cualquier caso, y como reconoce Foucault, la historia de los textos está llena de rapiñas y violencias. Los de Bolaño serán una excepción.

no von Archimboldi y que, a partir de ese momento, «dio comienzo su peregrinaje en busca de más obras de dicho autor» (*2666*, 15), tarea que no fue fácil, se siente en un espacio ya territorializado, en el universo Bolaño. A partir de ahí, Pelletier lee buena parte de su obra, la traduce y se convierte en el mayor especialista francés en Archimboldi.

Esta forma de meta-literatura ha sido descrita por Pere Gimferrer, quien en la presentación al libro de poemas de Roberto Bolaño, *Los perros románticos*, escribe de manera muy condensada: «palabra que, reflejándose a sí misma, refleja al lector y al acto de leer».[47] Así, pues, se trata de una meta-literatura cuyo tema es el acto de la lectura y el efecto que ese acto provoca en el lector. Nada se nos dirá acerca de cómo fue esa lectura, en ningún momento tendremos ocasión de leer algún fragmento de las novelas de Archimboldi, nos quedaremos sin saber qué había en el escritor alemán que tanto cautivó a Pelletier, a Espinoza, a Morini o a Norton. En un momento determinado, el narrador asegura que él, «junto con unos pocos más, había iniciado una lectura diferente del alemán, una lectura que iba a *durar*, una lectura tan ambiciosa como la escritura de Archimboldi» (*2666*, 113). Pero nosotros, nosotras, no vamos a conocer de ningún modo en qué consistió esa lectura. La cursiva del autor proyectada sobre el verbo «durar» nos hace sospechar, además, que quizá se trate de una ironía, más aún cuando de inmediato añade que, por otra parte, «...sus novelas y cuentos [las de Archimboldi], era algo, una masa informe y misteriosa, completamente ajena a él...» (*2666*, 113)

Si trazamos una línea que una la lectura ambiciosa, mencionada en primer lugar, a la masa misteriosa, referida a renglón seguido, surge la figura de un primer abismo, el de la incomprensión. Tanto es así que la obra de ese autor es «literalmente», escribe el narrador «un pretexto, una puerta falsa, el alias de un asesino, una bañera de hotel llena de líquido amniótico en donde él, Jean-Claude Pelletier, terminaría suicidándose» (*2666*, 113). En esta descripción hay un esfuerzo por parte del narrador de deshacer la lógica de la expresión que establece una relación metafórica entre la obra de Archimboldi y, por ejemplo, la bañe-

47. Pere Gimferrer, «Presentación» al libro de Roberto Bolaño, *Los perros románticos*, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 8.

ra de hotel. El adverbio «literalmente» deshace la metáfora al declarar que lo que sigue a continuación no debe ser entendido metafóricamente, sino tal cual.

El problema es que somos conscientes de que una obra literaria no es ni una bañera ni el alias de un asesino, y por ello el narrador nos sume en un espacio catacrético, convierte la literatura en un nombre que corresponde a algo que no tiene nombre, quizá porque no lo puede tener. ¿Qué es eso de que la literatura no tiene referente? Parece estar diciéndonos Bolaño, aunque el lenguaje mate al autor, al lector y al referente, como argumentaba Blanchot, ¿no será que ella misma los hace vivir de una manera espeluznante que la hace ser una bañera de hotel llena de líquido amniótico? E incluso en el caso de que el lenguaje literario narre su propia ilegibilidad,[48] y con ella, la ilegibilidad del mundo, ¿tenemos alguna otra opción para preservar el olor nauseabundo de lo real?

Y, en efecto, durante su estancia desquiciante en santa Teresa, ya hacia el final de esta parte de la novela, el narrador nos cuenta cómo los protagonistas «releían novelas de Archimboldi que de pronto ya no entendían» (*2006*, 172). No solo es que habían dejado de entenderlo, es que incluso habían olvidado sus libros. Así le sucede a Espinoza, quien «de inmediato se dio cuenta con alarma, de que había olvidado los libros de Archimboldi que ocultaba en su maleta» (*2666*, 196). ¿Qué se puede colegir de esta desafección voluntaria e involuntaria que los tres críticos experimentan hacia el escritor alemán? Lo siguiente: que la primera parte de *2666*, titulada justamente «La parte de los críticos», narra la historia de un fracaso y un desencanto. En las páginas finales, Pelletier le dice a Espinoza: «No vamos a encontrar a Archimboldi», a lo que Espinoza responde: «Hace días que lo sé» (*2666*, 206). A pesar de ello, saben que Archimboldi vive allí en Santa Teresa. Por esa razón, Pelletier concluye del siguiente modo: «Archimboldi está aquí [...], y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él» (*2666*, 207). Está allí y, a la vez, está infinitamente lejos.

Estos críticos no son como Pierre Menard, que quería llegar a escribir el Quijote sin copiarlo, de hecho no tienen vocación de

48. La definición de la literatura como discurso que narra su propia ilegibilidad se halla en Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, *op. cit.*

escritores, pero quieren llegar desesperada y obsesivamente hasta el autor de las obras que tanto admiran. Y fracasan en el intento. Da la sensación de que el encuentro del autor viene a ser para ellos como una posibilidad de una mejor comprensión de la obra, y que precisamente por no conseguir encontrarlo se ven abocados a no entenderla. Es una extraña actitud para unos críticos que conviven en el tiempo con Foucault, Barthes, De Man o Derrida, quienes han tematizado una y otra vez dicha concepción metafísica del autor y que han desarrollado la idea de la mala comprensión como condición de posibilidad de la lectura.[49] A fin de cuentas, Pelletier era catedrático de alemán en 1986 (*2666*, 17). Claro está, que Bolaño parece estar burlándose de tales críticos bajo la forma de una ironía.

Qué curioso que Morini renuncie a viajar en busca de Archimboldi, no solo a causa de su enfermedad, sino también porque «¿para qué visitar la tumba de alguien que no ha muerto?» (*2666*, 144). El italiano, a diferencia del español y del francés (Bolaño introduce en este punto el tema del chiste), contra éstos, sabe que es inútil llegar hasta el autor, dado que a pesar de estar vivo es ya de antemano una tumba. Si Blanchot decía que para hablar debemos ver la muerte detrás de nosotros, que cuando hablamos nos apoyamos en una tumba;[50] y si Derrida argumentaba que decir «yo soy» equivale a decir «yo estoy muerto»,[51] Morini se dice a sí mismo que la visita a la tumba de un vivo no sirve para encontrar lo que supuestamente están buscando Pelletier y Espinoza, y que el viaje será un fracaso, incluso en el caso de que sus amigos se hagan fotos con él. La muerte atraviesa fulgurante al autor mientras éste está todavía vivo y deja su obra vagando por un desierto de incomprensión.

Es a ese desierto al que se refiere la narración cuando habla del viaje iniciado por Morini no «alrededor del sepulcro de un valiente sino alrededor de una resignación» (*2666*, 145). Esto revela un primer conflicto, el existente entre dos maneras diferentes de relacionarse con la literatura, la que ve en la literatura y en los sujetos que la producen una salvación, una especie de

49. A este respecto véase también Paul de Man, *ibíd*.

50. Maurice Blanchot (1947), «La littérature et le droit à la mort», en *De Kafka a Kafka*, París, Gallimard. Cito aquí la edición de Gallimard, colección Folio, 1981, p. 51.

51. Jacques Derrida (1967), *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 104.

objeto transaccional, y la que advierte que la literatura y sus autores permanecen alejados de nosotros y, en realidad, son significantes vacíos. No es extraño que Usandizaga haya escrito, a propósito de *Estrella distante*, que «la literatura no salva ni rescata: solo queda el despojamiento y un humilde intento de quedarse a solas con la escritura».[52] Sin embargo, tendremos ocasión de comprobar que ello es solo un aspecto del problema.

Ese movimiento de resignación y renuncia se aprecia no solo con relación al Otro que son la literatura y los escritores, sino también respecto al Otro que son los seres alrededor.[53] Liz Norton, la otra crítica admiradora de Archimboldi, no se presenta jamás como un objeto de intercambio entre Pelletier y Espinoza, sus dos amantes. Es Morini quien lo percibe de una manera muy precisa ya que muy pronto se da cuenta del desasimiento de Norton, «un desasimiento impreciso, que Baudelaire habría llamado *spleen* y que Nerval habría llamado melancolía, y que colocaba a la inglesa en una disposición excelente para comenzar una relación íntima con quien fuera» (*2666*, 63). Tanto en su forma de sentir, como en su sexualidad, Liz permanece siempre ajena a cualquier reapropiación por parte de los hombres. A pesar de sus deseos de posesión, tanto Pelletier como Espinoza tienen que aceptar su condición de amantes de su colega, compartirla, e incluso darle todo el tiempo del mundo para que tome una decisión.

La situación dibujada por Bolaño es la de una multiplicidad que sabotea cualquier atisbo de falocentrismo, sin que por eso ceda a ninguna posición naïf de aparente felicidad. Norton se escapa continuamente, hasta el punto de que el día en que Pelletier y Espinoza se presentan en su piso de Londres, se encuentran con que hay un tercero. Es en el personaje femenino de Liz Norton en el que confluyen todas las renuncias: ella se muestra reticente a ir en busca de Archimboldi, y aunque finalmente viaja a México, será la primera en abandonar el proyecto y la ciudad de santa Teresa, entre otras cosas para comunicarles a sus dos compañeros que quiere a Morini y se ha ido a vivir con él. El final de este capítulo es muy significativo:

52. Helena Usandizaga, «El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño», en VV.AA., *op. cit.*, p. 90.

53. La noción de «Otro» que manejo aquí debe entenderse en el sentido o sentidos que le da a este término Lacan en *Écrits I y II*, *op. cit.* Engloba asimismo el sentido ontológico que se deriva de los estudios de Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana, 1979

> No sé cuánto tiempo vamos a durar juntos, decía Norton en su carta. Ni a Morini (creo) ni a mí nos importa. Nos queremos y somos felices. Sé que vosotros lo comprenderéis [*2666*, 207]

Liz Norton elige quedarse *por el momento* con el único hombre que hipotéticamente no puede mantener unas relaciones sexuales regulares con ella a causa de la esclerosis múltiple que padece. No es casualidad que en el momento de relatar a sus compañeros el momento más amoroso con Morini, ese en el que ella le pregunta: «¿Cómo pude tardar tanto en darme cuenta de que yo te quería?», se limite a decir: «El resto de la noche lo pasamos juntos» (*2666*, 204). Así, pues, a la renuncia al conocimiento en el plano epistemológico se suma la renuncia al contacto con los otros, tanto en lo que se refiere al autor admirado como al ser amado dentro de un marco familiar y reproductor. Es cierto que la literatura no salva, pero tampoco salva el contacto con los otros seres que nos rodean.[54]

Todo esto nos hace pensar que nos encontramos ante un tipo de meta-literatura que no puede ser reducido al mecanismo de la parodia propio del postmodernismo. Al menos, no al postmodernismo tal y como ha sido teorizado, entre otros, por François Lyotard,[55] John Barth,[56] Fredric Jameson[57] o Patricia Waugh.[58] Según esta versión del postmodernismo, el escritor o escritora se muestra consciente de la dificultad de la invención y de la experimentación tanto en lo referido a los contenidos como a las técnicas narrativas, hecho que no le entristece sino que más bien le lleva a celebrar el placer del texto. De ahí que Waugh diga que la metaficción «es una celebración del poder de la imaginación

54. A este respecto es muy ilustrativo el texto de Roberto Bolaño y A.G. Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona, Acantilado, 2008 [1984].

55. De Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1979; *Le postmoderne expliqué aux enfants*, París, Galilée, 1988; y *Moralités postmodernes*, París, Galilée, 1993

56. John Barth, *The Friday Book*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1984.

57. Frederic Jameson, *Posmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1991 [1984]; también *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke, Duke University Press, 1991. Trad. esp., *Teoría de la posmodernidad*, Valladolid, Trotta, 1996.

58. Patricia Waugh, *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Methuen, 1984

creativa, junto a la incertidumbre sobre la validez de sus propias representaciones [...], es un estilo de escribir inocente, paródico, lúdico, excesivo» (Waugh, 1984: 2).[59]

Jameson establece una relación entre esa literatura consciente de sí misma y «la aparición de un nuevo tipo de ausencia de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todas las postmodernidades».[60] Conceptos como la angustia y la alienación ya no son adecuados para el mundo postmoderno, sigue escribiendo Jameson;[61] por ello hemos asistido al ocaso de los afectos. Es bien sabido que para este teórico, estos mecanismos no se identifican tanto con la parodia como con el pastiche. Como aquella, éste es también la imitación de una mueca determinada, pero se trata de una repetición neutral «desligada del impulso satírico» que la animaba. El pastiche, concluye Jameson, es una parodia vacía, una estatua ciega.[62]

Si en el punto de partida aceptamos este diagnóstico acerca de la postmodernidad, equivocadamente extendido por Jameson a filósofos y teóricos de la literatura como Derrida, Kristeva o Paul de Man, podremos ver con facilidad en qué medida Bolaño es poco postmoderno en su literatura.

La pregunta que deberemos contestar en estos momentos adopta las siguientes formas: ¿hacia dónde mira Bolaño? ¿Qué es lo que constituye el referente de su narración? ¿Qué es lo que entra dentro del campo de su mirada y qué es lo que queda fuera de ese campo? En el inicio hemos dicho que en ningún momento nos ofrece el narrador la posibilidad de leer ni un solo fragmento de las novelas de Archimboldi, y que por ello nos quedaremos sin saber qué había en el escritor alemán que tanto cautivó a los protagonistas de la primera parte de la novela. En consecuencia, el primer límite del campo de la mirada narrativa está constituido por una obra literaria vacía, la de Archimboldi. Cuando Borges habla de Pierre Menard, resume los contenidos de sus obras e incluso cita fragmentos de éstas:

59. *Ibid.*, p. 2. La traducción al español es mía.
60. Frederic Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, *op. cit.*, p. 2.
61. *Ibid.*, p. 35.
62. Frederic Jameson, *Posmodernismo*, *op. cit.*, pp. 43-44.

> Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, «sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas» [Nîmes, 1901] [63]

Lo mismo ocurre en lo que se refiere a Herbert Quain. De *The god of the labyrinth* no solo se nos dice que era una novela policiaca de «ejecución deficiente», sino que se cita un párrafo que nos permite asomarnos al texto escrito por Quain.[64] El punto de vista de la narración borgiana incluye dentro de su campo el contenido de las obras literarias, filosóficas, religiosas, etc., que cita, unas veces como vislumbres, otras de forma más detallada. En cambio, de los textos de Archimboldi solo conocemos los títulos y algunas pinceladas muy breves acerca de sus temas: que los cuentos recogidos bajo el título *Los bajos fondos* de Berlín eran «historias de guerra», que *Letea* era «una novela de apariencia erótica» (*2666*, 18), que *El jardín* era «de tema inglés», o que *La máscara de cuero* era «de tema polaco» (*2666*, 15), caracterizaciones todas ellas tan vagas, tan paródicas y nebulosas que, en realidad, no aportan apenas información. Insisto, el referente literario está vacío, es una mera superficie, lo cual contrasta con el entusiasmo experimentado por estos críticos. En el lector esto provoca un sentimiento yermo.

Durante las primeras treinta páginas de esta primera parte, todo gira en torno a la figura de Archimboldi, y a las actividades académicas en las que Pelletier, Espinoza, Norton y Morini coincidieron, y gracias a las cuales su amistad fue en aumento. Sin embargo, a partir de la página 31 el campo de la mirada del narrador de *2666* empieza a centrarse en dos hechos que en la vivencia de los personajes ya no son literatura en sentido específico. Por un lado, está el deseo que Pelletier y Espinoza sienten por Liz Norton: el primero habría «dado todo lo que tenía por estar con ella en aquel momento, no solo conversando sino también en la cama», el segundo supo que ella era la mujer ideal, «la que siempre había buscado, y empezó a sufrir» (*2666*, 31). También está el deseo de Morini, pero escribe el narrador que de él «es mejor no decir nada» (*2666*, 32).

63. Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote», en *Prosa completa*, Barcelona, Bruguera, 2 vols., p. 48.

64. *Ibid.*, p. 83.

No obstante, la construcción de la novela de Bolaño sigue un modelo onírico por cuanto los componentes esenciales obtienen en algunas fases muy poca representación, son mirados y desplazados. Sufren lo que Freud denominó, a propósito de la elaboración onírica, un proceso de desplazamiento.[65] Ello es especialmente cierto en el caso del otro hecho no literario, el de las mujeres asesinadas en serie en Santa Teresa, estado de Sonora, México. La primera alusión a este hecho aparece en la página 64 bajo la forma de una noticia que Morini lee en el periódico *Il Manifesto*. Se dice que «la noticia le pareció horrible», que empezó a imaginarse el viaje por México de la periodista italiana que la firmaba. Pero unas pocas líneas después, este hecho queda enterrado: «Una hora después ya había olvidado por completo el asunto» (*2666*, 64).

¿Qué ha sucedido? Todo funciona como una alegoría de la muerte de la postmodernidad, muerte o desmantelamiento a manos de Bolaño y su narrativa. Lo que esta narración mira es la superficie de la literatura y sus alrededores críticos, y la forma progresiva en que el espacio de lo real va invadiendo y corroyendo el espacio literario. Por consiguiente, el campo de visión de Bolaño mantiene dentro de sus límites la literatura y el entorno real que la circunda y la amenaza. A este respecto, cabe introducir un matiz: no todo ese campo se ve de repente y al mismo tiempo. Primero es el amor desgarrado, la entrega absoluta de un ser a otro ser, sin que éste obtenga una respuesta a la altura de la profundidad del sentimiento que le abruma. Pelletier se siente frustrado porque tras el acto sexual «Norton prefería hablar de temas académicos en lugar de examinar con franqueza lo que se estaba gestando entre ambos» (*2666*, 51), percibe su frialdad, su indiferencia. Espinoza experimenta un nerviosismo y frustración semejantes a los de Pelletier debido a que tras el acto sexual «la inglesa entraba en un estado hipnótico, como si no tuviera ninguna amiga con quien [hablar]» (*2666*, 53).

El síntoma de cómo lo real invade y erosiona la literatura se observa, por ejemplo, en ese momento en que se describe la insistencia con la que Pelletier y Espinoza llamaban al teléfono fijo

65. Véase naturalmente Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, 3 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1982 (13.ª edición). Como veremos, la mención de Freud no es en absoluto gratuita o meramente ilustrativa.

y al móvil de Norton. He aquí el comentario del narrador: «aunque ambos se cuidaban de disfrazarlas [las llamadas] con pretextos archimboldianos, éstos se agotaban en menos de un minuto y luego los dos profesores pasaban directamente a tratar de aquello que realmente querían» (*2666*, 49-50). Y lo que éstos quieren, a pesar de todos los accidentes, se refleja en estas palabras: «Cada uno de nosotros lo que quiere es casarse contigo, vivir contigo, tener hijos contigo, envejecer contigo...» (*2666*, 95). Ya sabemos cómo acaba esta relación, en la nada, pues Norton acaba quedándose *por el momento* con Morini. Esto va a tener lugar ya en Santa Teresa, lugar al que han acudido para tratar de encontrar a Archimboldi, sin conseguirlo, y en el que irremediablemente vuelven a enfrentarse con el caso de los asesinatos de mujeres en la ciudad mexicana. De nuevo, uno de los centros fundamentales de *2666* hace su aparición, otra vez desplazado, como un rumor todavía sin importancia: «Espinoza recordó entonces que durante la noche pasada uno de los muchachos les había contado la historia de las mujeres asesinadas. Solo recordaba que el muchacho había dicho que eran más de doscientas» (*2666*, 181).

Abramos un breve paréntesis. ¿A qué aludo cuando hablo de «lo real»? Aludo a algo próximo a lo que Lacan denomina *das Ding*, y que según su propia caracterización en el marco de la oposición freudiana entre principio del placer y principio de realidad responde a lo siguiente:

> *Das Ding* es originalmente lo que llamaremos el fuera-de-significado. En función de ese fuera-de-significado y de una relación patética con él, el sujeto conserva su distancia y se constituye en un modo de relación, de afecto primario, anterior a toda represión.[66]

Es precisamente esa mención de *das Ding* como fuera-de-significado la que vuelve útil la teoría lacaniana en este contexto, pues al hablar de lo real como aquello que invade y desborda la literatura, trato de subrayar la existencia de una dimensión imposible de ser articulada en términos lingüísticos o gramatoló-

66. Jacques Lacan, *El seminario, 7, La ética del psicoanálisis*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1988 [1984], p. 70.

gicos.[67] Con ese fin será necesario establecer un vínculo entre lo real y el horror político. La caracterización lacaniana de este vínculo es patente, aunque anfibológica, cuando en el segundo ensayo sobre *das Ding* afirma que «pasamos nuestro tiempo violando los diez mandamientos y precisamente por eso una sociedad es posible».[68] Habría que añadir: posible o imposible según el grado de transgresión de los mencionados diez mandamientos.

En la narrativa de Bolaño hay la tendencia a poner de relieve el conflicto entre el significado, y el fuera-del-significado. Tal es el caso, por ejemplo, de narraciones cortas como los cuentos «El secreto del mal» o «Laberinto». De hecho, la elipsis juega aquí un papel de primer grado, como no podía ser de otra manera, una elipsis que funciona como la intuición de una presencia maléfica que no queda formulada lingüísticamente. En «El secreto del mal» es esa llamada que recibe un periodista a las cuatro de la mañana, una llamada de un desconocido que le cita en uno de los puentes de París para transmitirle una información.

El narrador omite el contenido de la noticia, del mismo modo que en *2666* omite el contenido de la obra de Archimboldi, y se centra en lo que percibe el protagonista del desconocido una vez están juntos. ¿Es un pesado? ¿Un loco? Se pregunta el periodista. Por una parte, parece cansado, triste y «cuando deja de sonreír, sin embargo, sus facciones recobrarán instantáneamente la gelidez» (*El secreto*, 26).[69] Esta palabra final que cierra el cuento, arrastra nuestra atención en la medida en que, al tiempo que pone punto final a la narración, abre tras de sí un abismo que el narrador cuidadosamente deja en el aire. Entre otras razones porque quizá no quepa en el molde lingüístico. ¿Qué pasa? Es la pregunta que no se responde.

Tampoco se responde a la diferencia entre lo que una foto muestra y lo que esconde en el cuento titulado «Laberinto». Este texto, que merecería todo un análisis atento y centrado en él

67. «Gramatológicos» naturalmente en el sentido que a este término le da Jacques Derrida en su libro *De la grammatologie*, *op. cit.* Tal término excede por completo la noción de «literatura».

68. Jacques Lacan, *El seminario, 7, La ética del psicoanálisis*, *op. cit.*, p. 87.

69. Las obras de Bolaño, distintas de *2666*, citadas a lo largo del texto son las siguientes: Roberto Bolaño, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, *op. cit.*, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996; *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998; *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999; y la ya citada *Los perros románticos*, Barcelona, Lumen, 2000.

exclusivamente, arranca con una fotografía del grupo de los telquelistas en 1977: J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M.-Th. Réveillé, P. Guyotat, C. Devade y M. Devade. Que de entrada se trate de los telquelistas, los teóricos por excelencia de la *écriture*, en cuyo seno se formaron M. Foucault y J. Derrida, no es en absoluto gratuito. Se está con ello llamando la atención sobre unos escritores que reclamaron el poder de la escritura, que apostaron plenamente por la capacidad revolucionaria de la literatura; unos escritores que se desencantaron, cierto, de las posiciones marxistas-leninistas y maoístas, pero nunca de la escritura literaria

Sin embargo, la narración no atiende en absoluto al trabajo teórico y literario de esos telquelistas, sino a los problemas derivados del amor abismal, tortuoso y desencantado. El foco de Bolaño en esta narración abandona el espacio literario y se centra en esos alrededores que no son asimilables por lo literario sino a partir de un guiño o un señalamiento. ¿Dónde están ese guiño y ese señalamiento? Es un conjunto de frases aparentemente sin importancia, frases como «Carla se quedará dormida a la una de la mañana; Marc lo hará sobre las dos y media y procurarán no tocarse». Y es en esa frase, «procurarán no tocarse» donde de forma enfática (énfasis: decir más de lo que se dice) se roza lo real. No es la sexualidad, pues acaban de gritar de placer follando, es lo que la sexualidad esconde y lo que tuerce al sujeto en una desorientación absoluta, en el desatino de la brújula interior.

Cierro este paréntesis no sin antes señalar que el vínculo entre lo real y el horror político es percibido por Lacan cuando citando a un poeta amigo suyo, recuerda que «el problema del mal no vale la pena de ser examinado hasta tanto no se haya abandonado la idea de la trascendencia de un bien cualquiera que podría dictar al hombre deberes».[70] ¿Será casualidad que un cuento y un libro de cuentos de Bolaño lleve el título de *El secreto del mal*? Se cierra aquí el paréntesis y volvemos a *2666*.

En esta novela, como ocurre en *Los detectives salvajes*, los personajes que en una parte ocupan una posición secundaria, en la parte siguiente se convierten en protagonistas. Se trata de una ley semejante a la composición onírica de la que hemos hablado an-

70. Jacques Lacan, *El seminario, 7, La ética del psicoanálisis, op. cit.*, pp. 87-88. La cursiva es del autor.

tes al tratar el tema del campo de visión del narrador de *2666*. Asistimos a un desplazamiento mediante el que se esconde un componente esencial de la narración. En el momento en que un personaje, que solo veíamos de forma borrosa, toma relieve debido a que el foco de la narración lo convierte en central, el discurso nos proporciona una información que el lector conoce y que los personajes centrales de una narración anterior desconocen. Sin duda, la parte final titulada «La parte de Archimboldi» nos proporciona un conocimiento sobre la historia de Hans Reiter que ignoran por completo los cuatro críticos admiradores de su obra. Del mismo modo que ignoran el trasfondo de la vida de Amalfitano y Fate. Igual que Amalfitano desconoce las aficiones cocainómanas de su hija Rosa («Rosa Amalfitano parecía drogada», escribe la narración en «La parte de Fate»), claro eco del análisis proustiano en torno a las relaciones abyectas entre padres e hijas.[71]

El espacio de este ensayo no permite llevar a cabo un análisis detenido de la totalidad de *2666*, pero con miras a cerrar el argumento sobre la relación entre la literatura, lo político y lo real en Bolaño resulta obligado detenerse en el cuarto apartado titulado «La parte de los crímenes». Sin ello ni la reflexión que he introducido aquí quedaría completa, ni podría comprenderse el sentido de la escritura de Roberto Bolaño.

En las tres primeras partes, el asesinato de las mujeres aparece 1) o como algo leído o recordado (la parte de los críticos), 2) o como causa de la paranoia de un personaje como Amalfitano que teme por su hija:

> Los pájaros que cantaban en los jardines vecinos se callaron. Todo quedó por un instante en completo silencio, Amalfitano creyó oír el ruido de la puerta de la calle y los pasos de su hija que se alejaban. Después oyó el motor de un coche que se ponía en marcha. Esa noche, mientras Rosa veía una película que había alquilado, Amalfitano llamó a la profesora Pérez y le confesó que sus nervios estaban cada vez más alterados [*2666*, 255]

3) O como el imperativo de una escritura periodística, caso de Fate y de Guadalupe Roncal. Éstos acudirán hasta la cárcel de

71. Este análisis salvaje de la relación padre-hija lo desarrolla Proust en la segunda parte de *A la recherche du temps perdu* titulada *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919-1927).

santa Teresa para entrevistar al gigante rubio, injustamente considerado como el autor de los crímenes, aunque ellos no lo saben ni el lector tampoco a esas alturas de la novela: «Cuando Fate oyó los pasos que se aproximaban pensó que eran los pasos de un gigante» (*2666*, 439).

Sin embargo, en la cuarta parte lo que hasta ese momento ha aparecido como un componente entrevisto, desplazado a un segundo plano, presentido, entra dentro del campo de visión de la narración de forma plena y paroxística. Lo que llama poderosamente la atención en esta parte es la forma de la composición y el objetivo que se persigue con esa estrategia narrativa. Podría mantenerse la tesis de que, a tenor de la diferente información de que disponen los narradores de las cinco partes, y según los cambios de orientación en cuanto al estilo, nos encontramos o bien ante una novela con varios narradores, cinco por lo menos, o bien ante un narrador que juega intencionalmente con lo que sabe y con lo que oculta, así como con la manera de presentarlo. La primera posibilidad, la de los heterónimos, resulta más productiva porque la figura de un narrador precario parece más adecuada al sabotaje de la narración llevado a cabo por Bolaño.

En cualquier caso, la cuarta parte se introduce de forma abrupta y objetiva, denotativa, dejando constancia de un hecho al modo de una crónica periodística:

> La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres. La madre de uno de ellos telefoneó a la policía, que se presentó al cabo de media hora [*2666*, 443].

En el capítulo anterior, la narración comenzaba de forma subjetiva, situándose en el interior del pensamiento de Fate: «¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla ¿Cómo salir de aquí?» (*2666*, 295). El narrador acompaña al personaje desde su subjetividad, y ello impone una pauta para el resto del capítulo. Igual sucede con la segunda parte, que también comienza desde una subjetividad, la de Amalfitano: «No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano» (*2666*, 211). Y la primera parte, aunque no dé comienzo de una forma subjetiva

retrata el acto de subjetividad que supone toda lectura: «La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980...» (*2666*, 15).

Sin embargo, en la cuarta entrega la subjetivización ha desaparecido. Hay una primera razón para ello: la subjetividad ha desaparecido porque dado que las verdaderas protagonistas son las mujeres asesinadas, la subjetividad, la femenina y subalterna, ha sido borrada del mapa, reducida al silencio y destruida, dando por bueno el dictamen de Spivak y completándolo: la subalterna no puede hablar (porque está muerta y por otras razones más). Es ésta la razón por la que la narración solo puede adoptar un punto de vista radicalmente exterior, representativo, constatativo, y subrayar un vacío, el existente entre las muertas de la historia y la enunciación.

Hay otra razón que no por evidente debe dejarse al margen: a diferencia del resto de las partes de *2666*, la cuarta habla de un referente real. Muerto, por las muertas, pero verdadero, en el sentido más plano posible de esa afirmación. Si Bourdieu comienza su análisis de Flaubert diciendo que *La educación sentimental* «proporciona todos los instrumentos necesarios para su propio análisis sociológico» y que «la estructura del espacio social en el que se desarrollan las aventuras de Frédéric, resulta ser también la estructura del espacio social en el que su propio autor está situado»,[72] con más razón si cabe podemos decir esto mismo de *2666*, y muy especialmente de su cuarta parte.

Ahora bien, se equivocaría quien pensara que lo dicho hasta este momento supone que nos encontramos ante un grado cero transparente de la escritura. Es al contrario: nos encontramos ante una técnica narrativa muy elaborada y eficaz. De entrada, se trata de una escritura totalmente inadecuada al hecho representado. Fijémonos en cómo describe James Ellroy el cuerpo brutalmente asesinado y descuartizado de *La dalia negra*. Es una descripción con dos características notables. Está realizada desde el punto de vista de un personaje que participa como actante principal en la novela (Bucky Bleichert), y el lenguaje que se emplea es afectivo:

72 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, p. 19, *op. cit.*

> Era el cuerpo desnudo y mutilado de una mujer joven, cortado en dos por la cintura. La mitad inferior yacía entre los hierbajos, a unos metros escasos de la mitad superior, con las piernas bien abiertas. Del muslo izquierdo le habían amputado un gran trozo en forma de triángulo y tenía un corte largo y ancho que iba desde el borde seccionado hasta el inicio del vello púbico [...]. La mitad de arriba era peor: los senos aparecían cubiertos de quemaduras producidas por cigarrillos; el derecho estaba casi suelto, unido al torso tan solo por unas hilachas de piel, el izquierdo había sido mutilado con un corte circular rodeando el pezón. La herida llegaba hasta el hueso pero lo más horroroso de todo aquello lo constituía el rostro de la chica. Era un enorme hematoma púrpura, la nariz le había sido aplastada hasta que se confundía con la cavidad facial, la boca estaba tajada de un oído a otro, lo que le daba una especie de burlona sonrisa, como si estuviera riéndose del resto de brutalidades infligidas. Supe que me llevaría esa sonrisa a la tumba.[73]

Esta larga cita pertenece a una novela que tiene más de un punto de contacto con el cuarto capítulo de *2666*. Las mutilaciones sufridas por el cadáver de la muchacha ahí descrita son semejantes a algunas de las mutilaciones sufridas por las chicas mexicanas raptadas y asesinadas. Parte de la acción de *La dalia negra* lleva también a la frontera entre México y EE UU, donde el protagonista se encontrará con una enorme fosa común bajo tierra. La protagonista es también una mujer muerta, punta del iceberg de otras muertas. Pero lo que las diferencia en grado sumo es la técnica narrativa empleada. El narrador de *La dalia negra* coincide con el personaje principal de la acción y, por tanto, lo que nos cuenta es algo que él ha vivido y experimentado. Él ha visto el cadáver descuartizado que está describiendo, y pone de relieve su posición subjetiva al emplear adjetivos como «horroroso» o frases como «Supe que me llevaría esa sonrisa a la tumba». Son las fórmulas lingüísticas que revelan el impacto horrible que en el sujeto provoca el espectáculo de la muerta.

Nada de eso hay en *2666*. En primer lugar, quien narra lo hace en tercera persona, no en calidad de testigo presencial, sino más bien como alguien que conoce las declaraciones y los documentos producidos por aquellos que se movieron en torno a los

73. James Ellroy, *La dalia negra*, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 116-117.

hechos: jueces, jefes de policía, forenses, judiciales, policías, noticias de periódicos, programas de televisión, etc. Así, frente a la inmediatez de la relación entre testigo presencial y cadáver en la novela negra de Ellroy, tenemos en *2666* la mediación que interfiere entre quien describe a las muertas y los cadáveres de éstas. Más aún: el empleo de un registro periodístico, literal, denotado, instaura la pauta del estilo para todo el capítulo, de forma que todo es narrado y descrito del mismo modo, es decir, de forma monológica. Y al decir que todo es narrado y descrito del mismo modo quiero decir que se narre lo que se narre, se describa lo que se describa, la narración emplea el mismo registro, el mismo tono. La emotividad y la afectividad no caben dentro de ese estilo literal, denotado, frío.

Con el mismo estilo distante y transparente, el narrador cita las palabras de un sacristán ante la fechoría del *Penitente Endemoniado*:

> ¿Cómo sabía el sacristán que era lampiño?, quiso saber Juan de Dios Martínez. Por la forma en que le salían los pelos en la jeta, pocos y mal avenidos, como pegoteados a ciegas por su chingada y por el culero mamavergas de su padre, dijo el sacristán [*2666*, 45].

O describe el estado de un cadáver de mujer y las causas de su muerte: «su cuerpo mostraba señales inequívocas de muerte por estrangulamiento, con rotura del hueso hioides. Había sido violada anal y vaginalmente» (*2666*, 490), o...

> Los vecinos la encontraron tirada en el suelo de su dormitorio, desnuda de cintura para abajo, con un trozo de madera incrustado en la vagina. La causa de la muerte fueron los múltiples cuchillazos, más de sesenta contó el forense [*2666*, 491].

Es un estilo que sirve para proporcionar datos contextuales. «Y éste fue el último asesinato de una mujer en 1993, que fue el año en que comenzaron los asesinatos de mujeres en aquella región de la república mexicana» (*2666*, 492), para dejar constancia del final de los diferentes casos de mujeres muertas, en fórmulas como «Durante unos días el judicial José Martínez investigó algunos clientes de Serafino's, sin resultado alguno» (*2666*, 515), o simplemente con un «El caso se cerró». Nos encontra-

mos ante un estilo que es empleado, asimismo, para describir como los ricos y poderosos llevan con ellos guardaespaldas que evitan su muerte aun en las circunstancias más peligrosas. Tal es el caso de la mujer de Pedro Rengifo, que tras una refriega «tenía la frente partida pero ya no sangraba y fue ella la que dirigió los primeros pasos de la policía» (*2666*, 496).

Es empleado también para describir un personaje estrambótico como la vidente Florita Almada y sus salidas en televisión hablando de las mujeres muertas y teniendo visiones de los asesinatos (*2666*, 547), o para hacer digresiones en torno a la historia de este mismo personaje (el pasaje sobre la botanomancia y el arte de adivinar el futuro por medio de los vegetales es un muy buen ejemplo de digresión). Este estilo incluye, asimismo, la descripción de las protestas en contra de la policía por su ineficacia e inanidad a la hora de resolver el caso de la matanza de mujeres:

> En marzo apareció [...] las primeras críticas a la actuación policial, incapaz no solo de detener la ola (o el goteo incesante) de crímenes sexuales sino también de apresar a los asesinos y devolver la paz y la tranquilidad a una ciudad de natural laborioso [*2666*, 565].

Incluso las reacciones de algunos policías contra la actuación de sus colegas: «Estos putos judiciales siempre dejan los casos sin aclarar, le dijo Epifanio a Lalo Cura» (*2666*, 579). También da cuenta de los chistes machistas contados por los policías (*2666*, 690), de las muertas a manos de sus parejas y de los muertos por los batallones de la muerte en Argentina. Y así un largo etcétera que incluye, entre otras, la captura y encierro de Klauss Hass, que luego resultará ser el sobrino de Archimboldi y que es acusado por los asesinatos, aun cuando no hay pruebas que apoyen tal acusación.

Pues bien, el hecho de poner en la misma balanza del estilo, en la misma clave monológica, hechos tan dispares, tantas desigualdades, dar lugar a unos chirridos, unas incongruencias, unos anacolutos, unas contradicciones que provocan en el lector un desasosiego que le saca de sí mismo y le obliga a ser consciente, al menos por unos instantes, de la situación de barbarie y holocausto que ahí se está viviendo. El que acontecimientos situados

en niveles de clase social, tragedia, comedia, capacidad de acción, «suenen» del mismo modo hace que se agudicen las diferencias. Si como dice la vieja semiología, un signo extrae su identidad no a partir de lo que es, sino a partir de lo que no es, de la diferencia con respecto a otros signos, ello significa que en este caso Bolaño ha subrayado la identidad del crimen, la obscenidad del cadáver de la mujer subalterna y desvalida, a partir de proyectarla sobre la negatividad de aquellos que ejercen el poder, o de aquellos a los que les da igual. Bolaño ha procedido, pues, al contraste de colores en razón del cual un color, el negro, el de la atrocidad, se ve todavía más si cabe.

Pero este recurso convive con otro igualmente potente: en este capítulo Bolaño incrusta un recurso poético en el discurrir narrativo. Al hablar de «recurso poético» no me refiero a un adjetivo en clave becqueriana que nombre alguna clase de emoción bella, sino a una modalidad de discurso que Jakobson denominó «función poética» y que alude a la proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático de las significaciones. En palabras de Jakobson: «*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación*. La equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia» [74] En términos generales, esta cuarta parte está organizada de forma fragmentaria, y cada fragmento, distinto en longitud, va separado de los demás por unos espacios en blanco. Al mismo tiempo, cada fragmento suele acabar con la expresión «El caso quedó sin aclarar» o alguna de sus variantes como «el caso entró en un callejón sin salida», «los resultados fueron decepcionantes» o «El caso se cerró», etc.

Ese final repetido, lejos de desemantizar el discurso, lo carga de una mayor intensidad significativa y afectiva, aumenta la sensación de desesperanza, rabia y malestar. Las leyes descritas por Julia Kristeva[75] y por Jean Cohen[76] a propósito del lenguaje poéti-

74. La cursiva es del autor. Hay que hacer notar que en este mismo texto Jakobson afirma que este tipo de mecanismo discursivo no es propiedad exclusiva del género en verso considerado como poesía, sino que puede darse en otro tipo de lenguajes. Véase Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, París, Minuit, 1963. La traducción española: *Lingüística y poética*, *op. cit.*, 1981, p. 40.

75. Julia Kristeva, *Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*

76. Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1982 [1979].

co hallan aquí un sólido refrendo y una base sórdida. Si el horror suena más alto en las diferencias sometidas a un proceso de equivalencia, a la monología, la repetición de ese final cae como un martillo que a cada golpe es más intenso. Y no se trata solo de la repetición de ese final en el que resuena el desprecio por el ser humano. En el interior de cada fragmento dedicado como un epitafio a las mujeres asesinadas, hay una frase que se repite una y otra vez: «Había sido violada anal y vaginalmente». La repetición de oraciones idénticas o de oraciones semejantes, con pequeñas variantes, nos introduce de lleno en el sentido de esta escritura: hacer estallar lo real no mediante una incorporación de éste al espacio semiótico-lingüístico, hecho por definición imposible, sino mediante un discurso que lo rodea y lo señala.

Cuando Lacan dice que el arte, frente a la ciencia y a la religión, se caracteriza por cierto modo de organización alrededor del vacío de lo real,[77] está proporcionando la clave para entender la escritura de Bolaño. Sin embargo, no basta con Lacan, porque para dar cuenta de dicha escritura es necesario plantearse el estrecho vínculo entre lo real y lo político que en ella se plantea. El análisis de la cuarta parte de *2666*, situada entre «La parte de Fate» y «La parte de Archimboldi», extrae buena parte de su sentido de esa posición entre el miedo a lo que no se tiene por qué tener miedo (Fate y Guadalupe Roncal ante el gigante rubio) y la renuncia al mundo de un simulador (Hans Reiter-Archimboldi). En medio de ese azar cruel («El problema es la mala suerte», dice Rosa Amalfitano), se levanta esa voz neutral, aséptica e irónica, remarcando la ausencia de todo bien, la ausencia de algún otro benefactor al que recurrir con el fin de condenar la enorme tumba en la que se convierte la sucesión de los informes sobre las mujeres asesinadas.

Cobas Carral y Caribotto han escrito a propósito de *Los detectives salvajes* que...

> [...] haciendo de la noción sartreana de compromiso y de la indisolubilidad entre arte y vida propuesta por las vanguardias sus pilares ideológicos, la legitimidad de la labor simbólica del escritor depende enteramente de su actitud vital. El compromiso político radica en los actos y no en las palabras. Si desea impac-

77. Jacques Lacan, *El seminario, 7, La ética del psicoanálisis*, *op. cit.*, p. 160.

> tar políticamente, el escritor debe despojarse de su condición de escritor y devenir militante.[78]

Sin embargo, en el caso de que el escritor se despojara de su condición, renunciaría a algo tan importante como es la labor de la representación semiótica y se quedaría sin el único elemento que es capaz de mirar por el agujero. La cuarta parte de *2666* resuena en el vacío del bien, pero precisamente por eso apela a una revolución que instaure en ese vacío un sistema de valores que permita salir de ese v de todos los genocidios Cuando Ricardo Piglia reclamaba que la tarea del intelectual era el trabajo en la lucha ideológica[79] o cuando Abelardo Castillo hablaba de la necesidad de «despertar la conciencia revolucionaria»,[80] acertaban solo a medias. Olvidaban que un determinado trabajo sobre las formas y sentidos literarios, es condición *sine qua non* para llegar a esa clase de pulsión revolucionaria. Y olvidaban que esa literatura está condenada las más de las veces al silencio. La literatura puede ser la voz que hable en el desierto, pero habla y si alguien la escucha advertirá que o lo quema todo o esto no tiene solución Eso es puro trotskismo. Eso sí es el realismo visceralista.

78. Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto, «Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya, 2008, p. 169.

79. Ricardo Piglia, Ismael Viñas y Andrés Rivera, «Repeticiones sobre los deberes del intelectual», en *Revista de Problemas del Tercer Mundo*, n.º 1, Buenos Aires, abril, 1968, pp. 4-6.

80. Abelardo Castillo, *Discusión crítica a la «crisis» del marxismo*, Buenos Aires, Biblioteca El Escarabajo de Oro, 1964, p. 9. Véase, asimismo, Diamela Eltit, *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Planeta-Ariel, 2000; o Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

CAPÍTULO 6

EL PASADO QUE SABOTEA EL PRESENTE

1. La parábasis como forma de sabotaje: Don Quijote y la otra ironía

En la introducción dedicada a los fundamentos de la crítica como sabotaje me he referido a que uno de los objetivos de ésta es el análisis de la relación de un sistema textual con el polisistema de su época. Pero también afirmé que otro de sus objetivos podría ser la relación de un sistema textual con todo o parte del polisistema de otra época, por ejemplo con el presente. ¿Qué hace un texto clásico y canónico desde la óptica del sabotaje en nuestro presente? ¿Cómo proyecta su ferocidad, pongamos por caso, en relación con la problemática de la inmigración presente, con relación al Otro? ¿Qué puede enseñar en las escuelas y en el parlamento? En lo que sigue se trata de combinar una determinada lectura lenta de un fenómeno como la «parábasis» en su contexto y en su proyección hacia nuestro presente. Es la crítica como sabotaje operando en un cruce entre texto-pasado y texto-presente. Si en el capítulo anterior, vimos dos casos (Galdós y Bolaño) en los que los textos eran leídos en relación con los sistemas ideológicos de su época, en este capítulo la lectura sigue la línea transversal que une el pasado y el presente, el efecto del pasado en el presente. Si ello no es evidente, por lo menos aquí señalo su posibilidad.

Podemos comenzar diciendo que si he reclamado a Cervantes como una de las bases fundamentales de la crítica como sabotaje, algo semejante podría decir de la deconstrucción de raigambre demaniana. Voy a sostener, pues, que una obra como *Don Quijote de la Mancha* está en la base de algunas teorías li-

terarias contemporáneas. Y no se trata de una *boutade*. Con el fin de poner de relieve este hecho, y sus consecuencias, revisaré la idea según la que *Don Quijote* es un texto esencialmente irónico preguntándome en qué sentido es en realidad irónico. ¿Por qué tratar de responder a esta pregunta cuando sobre la ironía de Don Quijote se ha escrito de una manera prolija desde hace siglos? Y la razón es la siguiente: porque irónicamente lo escrito hasta el momento sobre la ironía en Don Quijote no alcanza a dar verdadera cuenta del sentido en que esta obra es irónica.

De hecho, se trata de dos objetivos íntimamente relacionados, ya que es imposible llegar a esta última conclusión sin tener en cuenta la breve, aunque no por ello poco sustanciosa, historia de cómo y por qué Don Quijote está en el punto de partida, por ejemplo, de algunas teorías deconstructivas[1] expuestas de manera muy específica por Paul de Man. Es bien conocido que éste no escribió prácticamente nada a propósito de obras anteriores al siglo XVIII, y que Rousseau marca por abajo el límite temporal de su interés. Sin embargo, esto es cierto solo hasta cierto punto. Veámoslo. En el libro postumo de Paul de Man *Aesthetic Ideology* (1996) encontramos una conferencia muy importante de 1977 titulada «The Concept of Irony».[2]

En ella el nombre de Cervantes se menciona una vez junto al de Shakespeare. El héroe de este ensayo de Paul de Man es F. Schlegel, cuyas teorías están en la base de la «definición» (y hay que subrayar las comillas en torno a esta palabra) que el crítico belga da de la ironía. Baste recordar que según De Man «no sería hiperbólico decir [...] que toda la disciplina de la germanística se ha desarrollado con el solo fin de eludir a Friedrich Schlegel».[3] Se da el caso de que la teoría de este último en torno a la ironía tiene como punto de referencia la novela de Cervantes concebida como «poesía trascendental». La mayoría de cosas que Schlegel dice sobre el *Witz*, la parábasis y la ironía encuentra apoyo en

1. Ahora ya poco de moda, aunque más quizá de lo que se quiere dar a entender. Llama la atención cómo expertos de los estudios culturales, y de las teorías post-coloniales, como Homi K. Babha, han asimilado la temática, los conceptos y la terminología deconstruccionista. Esto sería, en cualquier caso, materia de atención para otro trabajo.

2. Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1996. Trad. esp. (que citaré en ocasiones): *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, colección Teorema, 1998.

3. *Ibíd.*, p. 238 de la trad. esp.

Goethe, Shakespeare y Cervantes, muy especialmente en Cervantes. Así, por ejemplo, si Schlegel asegura que la ironía es una permanente parábasis («Die Ironie ist permanent Parekbase»), en el fragmento 22 de los *Apuntes literarios* dice que en Cervantes la parábasis es divina.

La relación queda como sigue: *Don Quijote de la Mancha* provoca, junto a otros textos, que Schlegel formule su teoría fragmentaria sobre la ironía, y esta teoría de Schlegel da pie para que Paul de Man formule sus ideas sobre la ironía. La conclusión es simplemente silogística: *Don Quijote de la Mancha* es el infra-texto, el silogismo que está enterrado debajo de la teoría demaniana sobre la ironía.[4] Don Quijote es, fuera él consciente de ello o no, el texto en el que se sostiene una buena parte de la teoría de Paul de Man. Si ahora nos detenemos a pensar el «efecto boomerang» de este encadenamiento de textos a lo largo de cuatrocientos años, podremos quizá arrojar luz no solo sobre el fantasma cervantino de Paul de Man (tema ya en sí bien interesante), sino también sobre el profundo sentido en que Don Quijote es irónico.

La manera como De Man define la ironía se resume perfectamente en esta definición: «la ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos (ésta es la definición que les prometí; también les dije que cuando la tuvieran no la entenderían mucho mejor, pero aquí está: la ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos)».[5] Nótese que esta definición demaniana toma tal cual las palabras de Schlegel y les añade el complemento «de la alegoría de los tropos». De algún modo, este complemento está implícito en la definición schlegeliana, porque ésta reconoce que la parábasis tiene como efecto la destrucción de la forma, de la representación. No obstante, son palabras y conceptos diferentes.

Cualquier lector de Don Quijote se da cuenta de que, en efecto, se trata de una historia o conjunto de historias continuamente interrumpidas, desplazadas. La primera frase con la que se abre la historia del Caballero de la Triste figura es ya una parábasis potente:

4. Las nociones de «infra-texto» y de «silogismo» remiten tanto a las teorías expuestas en este libro como al ensayo de Paul de Man sobre Baudelaire «Anthropomorphism and Trope in Lyric», publicado en *The Rhetoric of Romanticism*, *op. cit.*, p. 262.

5. «El concepto de ironía», p. 253 de la trad. esp.

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.

La expresión «de cuyo nombre no quiero acordarme» no es solo una aposición entre comas que interrumpe la línea narrativa, sino que supone un cambio de registro tropológico y de focalización. Mientras «En un lugar de la Mancha» mete de lleno al lector en el plano de la *historia* mediante el recurso retórico de la topografía, «de cuyo nombre no quiero acordarme» interrumpe la topografía y sitúa al lector en el plano de la *narración*.[6] Del referente topológico de la historia pasamos bruscamente a fijar nuestra atención en el «autor» que se encarga de la enunciación. Interpretemos ese «no quiero acordarme» como «no voy o no llego a acordarme»[7] o como «no me quiero acordar», lo cierto es que apenas iniciada la andadura de la narración, apenas comenzada una frase, todo queda en suspenso debido a la intrusión del autor.

Del eje del pasado en el que se ubica la historia nos vemos trasladados al tiempo del presente propio de la narración. Tiene razón Paul de Man cuando escribe que otro término retórico apto para explicar la parábasis es el de «anacoluto»: un periodo que ha comenzado con una tercera persona, de repente, casi sin que el lector lo advierta, se pone a hablar de otra cosa distinta, de los olvidos o de las querencias del autor. De la tercera persona a la primera persona para volver rápidamente de nuevo a la tercera.

Esta primera frase no es un simple accidente o una mera repetición de una fórmula ya conocida en la tradición literaria anterior a Cervantes, sino la instauración de un modelo de desplazamiento parabásico o anacolútico que el resto de la novela no parará de repetir, complicar, extender y exacerbar. Esa frase contiene el esquema de la modalidad narrativa-antinarrativa de todo *Don Quijote de la Mancha*. No es extraño que F. Schlegel, uno de los grandes lectores de la novela de Cervantes, uno de los

6. Los conceptos de «historia» y «narración» los empleo aquí en el sentido que le da G. Genette en su clásico libro de 1972, *Figures III*, París, Seuil (trad. esp. Figuras III, en Barcelona, Lumen, 1989).

7. Esta es la interpretación de la frase que desde el análisis que de ella hiciera Francisco Rodríguez Marín en su edición crítica de *Don Quijote* (Madrid, Ediciones Atlas, 1949, pp. 79-81) parece haberse impuesto. Una de las ediciones recientes de la Real Academia Española en ocasión del IV Centenario así lo refleja en nota a pie de página.

pocos críticos sagaces que a finales del siglo XVIII tenía, acabara definiendo la ironía como «una parábasis permanente».

No obstante, la razón por la que se ha venido diciendo que *Don Quijote* es una novela irónica obedece a dos criterios fundamentales, ninguno de los cuales está del todo equivocado. O bien se argumenta que *Don Quijote* es irónico en cuanto a su estilo, o bien que es irónico en cuanto a la visión del mundo que presenta.

Según lo primero, la ironía se aprecia en esa «peculiar» y a veces sarcástica manera de contar los hechos que afectan al personaje de Don Quijote y a todos aquellos que le rodean. Cuando la voz narrativa (corresponda a quien corresponda) exclama en el capítulo XL de la segunda parte «¡Oh, autor celebérrimo! ¡Oh, don Quijote dichoso! ¡Oh, Dulcinea famosa! ¡Oh, Sancho Panza gracioso!», resulta evidente la ironía presente en el adjetivo «dichoso» aplicado a un personaje sobre el que cae una crueldad sobre otra. Dichoso Don Quijote lo podrá ser de una manera puntual, pero la mayoría de los acontecimientos que le suceden lo revelan como un ser desdichado. De hecho es la desdicha la principal característica de nuestro caballero.[8] Cuando el mismo Don Quijote dice de una mujer virago, bigotuda y atlética, solterona y capaz de llevar la hacienda paterna como un gañán,[9] que «sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales» (I, XIII) y un largo etcétera en el que se condensan los tópicos de la poesía de la tradición extendida por Petrarca y Garcilaso, la ironía salta a la vista: se dice justo lo contrario de lo que se quiere decir. Se presupone que este mecanismo retórico es un efecto artístico, algo que un texto hace por motivos estéticos. Lo irónico corresponde en este caso a un juego, a un libre juego, como diría Torrente Ballester.[10]

De acuerdo con lo segundo, la ironía se revela bajo el modo de una dialéctica del yo del autor que se distancia de sí mismo, se duplica y nos ofrece una visión en la que se abarcan concep-

8. El término «desdicha» es aplicado en la novela al propio Cervantes, cuando en el capítulo sobre el escrutinio de los libros de la biblioteca de Cervantes dice el cura que «Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos» (I, VI).

9. Véase el análisis que de la invención de Dulcinea hizo Gonzalo Torrente Ballester en su libro *El Don Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama-Punto Omega, 1975, p. 72.

10. *Ibid*.

ciones del mundo opuestas. Por mucho que el autor o padrastro diga en el prólogo de la novela que ésta «no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballería», resulta evidente que el curso posterior de la novela sembrará dudas en torno a que esa sea verdaderamente la intención que anima la escritura de Don Quijote. El tema del loco cuerdo, el de la ambigüedad de la percepción de la realidad, el perspectivismo, la influencia erasmista en Cervantes puesta de relieve por Américo Castro y por J. Luis Abellán,[11] la maldad, la ignorancia y la perversión de aquellos que rodean a Don Quijote y Sancho, y se burlan de ellos hasta el escarnio, van haciendo aparecer variaciones en la manera de mirar el mundo, provocan en el lector la certeza de que lo llano de la declaración del prólogo pertenece al reino de esa ironía, que es capaz de albergar dos puntos de vista opuestos.

Hay quizá un lugar en la novela que resume esta segunda ironía englobadora. Me refiero a la anécdota que sucede entre los capítulos 24 y 25 de la primera parte en torno al yelmo de Mambrino. Sancho se queja reiteradamente de que allí donde solo hay una bacía de barbero, su señor vea el yelmo de Mambrino. A lo que Don Quijote responde que la razón de esa disparidad en la percepción se debe a la presencia de unos encantadores que las cosas «mudan y truecan». Por ello, lo que a Sancho le parece bacía, a Don Quijote le parece yelmo. En realidad, explica este último, se trata de un yelmo que, debido a motivos estratégicos de auto-defensa, el sabio ha transformado en bacía. Así, pues, lo que tienen ante sí es un «bacivelmo». Palabra esta paradójica por cuanto reúne en su composición términos contrarios: mientras la bacía es real y prosaica, el yelmo es ideal y elevado. La reunión de esos términos en una sola imagen-percepción[12] y en una sola palabra es un buen exponente de la ironía de la que estamos hablando.

Dentro de esta concepción de la ironía en la que la visión objetiva de la realidad desaparece se incluye, claro está, el distanciamiento que el «autor» logra mediante los desdoblamientos en diferentes voces narrativas. Como ha dicho José Antonio Pascual:

11. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes, op. cit.*; J. Luis Abellán, *El erasmismo español*, Madrid, Espasa-Calpe 2005 [1973].

12. De esta retórica en la que dos signos icónicos coinciden en una misma forma se ha ocupado el Grupo μ en su libro *El signo visual (para una retórica de la imagen), op. cit.*

«No existe la pretensión de representar objetiva y verazmente una realidad de cuya consistencia se duda fundadamente, sino que se intenta colocar entre los mil filtros que el novelista levanta ante ella el de la ironía. Llega incluso el escritor a aplicarse esa actitud irónica a sí mismo, desdoblándose en varios narradores cuyas voces se sustituyen unas a otras».[13] Significativas palabras éstas.

Si volvemos al ensayo de Paul de Man sobre la ironía observaremos un hecho muy llamativo: las dos maneras comentadas de concebir y describir la ironía en *Don Quijote* son medios mediante los que se intenta neutralizarla y reducirla. Son formas de detenerla, de fijarla, incluso de restarle poder. De Man recuerda esas palabras de Wayne C. Booth en las que asegura que «llevada hasta el final, una actitud irónica puede acabar disolviéndolo todo, en una cadena de elementos disolventes. No es la ironía sino el deseo de entender la ironía lo que pone fin a esta cadena. Y ésa es la razón por la que hace falta una retórica de la ironía si no queremos caer [...] en un retroceso infinito de negaciones».[14] En sí misma la ironía no tiene fin, es nuestra voluntad de ponerle fin lo que cuenta.

La pregunta es: ¿En el Quijote se limita la ironía a una forma de expresión estilística por la que se dice una cosa en lugar de su opuesta, o a un modo paradójico gracias al cual se pone en cuestión la verdad objetiva? ¿Esa es realmente la función de la ironía en Don Quijote? Bajtín tuvo el convencimiento de que el dialogismo y la polifonía estaban vinculados a los fenómenos de carnaval que encarnan una lucha de clases, lo cual es una manera de poner en cuestión la dimensión estética o de simple juego del lenguaje. Que la ironía tiene que ver con la polifonía (del autor, de los personajes, etc.) en Don Quijote es algo que parece ya aceptado. Sin embargo, una cosa es hablar de la pluralidad de autores en esa novela, y otra muy distinta plantearse el efecto que esos desdoblamientos tienen en ella.

Y es de eso de lo que hablan F. Schlegel y Paul de Man cuando afirman, el primero, que la ironía es una parábasis permanente, y el segundo que es una parábasis permanente de la alegoría de los

13. José Antonio Pascual, «Los registros lingüísticos en el Quijote», estudio incorporado a la edición de Don Quijote de la Mancha, Real Academia de la Lengua, 2004, p. 1.132.

14. Paul de Man, *La ideología estética*, *op. cit.*, p. 235. Las palabras de Wayne C. Booth se encuentran en su clásico libro *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago. Tres años antes de la conferencia de Paul de Man.

tropos. Quizá debido al carácter esquemático de la conferencia de De Man (transcrita, además, a partir de una cinta de casete), y también quizá a la lógica de su «textualismo», aquél no supo sacar todas las consecuencias que su definición de la ironía comporta. Son dos objetivos los que me propongo a partir de ahora: examinar en qué sentido Don Quijote pone en escena una parabasis infinita de la alegoría de los tropos, y analizar sus consecuencias en un plano ideológico. Este último aspecto afecta naturalmente a la cuestión de cómo el texto de Cervantes lleva a cabo un acto se sabotaje.

¿Qué es una alegoría de los tropos? ¿Por qué Don Quijote es una alegoría de los tropos? Una alegoría de los tropos es una narración (un código) que, por una parte, te cuenta unos hechos (Don Quijote se enfrenta, por ejemplo, a treinta o cuarenta molinos de viento que él toma por treinta «o pocos más desaforados gigantes» con el resultado sabido: caballo y caballero acaban rodando por los suelos y quedan maltrechos (I, VIII)), y, por otra, habla y desarrolla (otro código) oblicuamente unos tropos (lo que la aventura de los molinos de vientos narra es el funcionamiento de la metáfora que gobierna el intercambio de propiedades entre un molino de vientos y un gigante de múltiples brazos) y las consecuencias performativas de esa interpretación tropológica. Por eso afirma Paul de Man: «esta estructura particular que está siendo aquí descrita —el aislamiento y la circulación de las propiedades, la forma en que las propiedades pueden cambiarse por entidades cuando están siendo comparadas unas con otras en un acto de juicio— es la estructura de la metáfora, la estructura de los tropos».[15]

Por tanto, lo que Don Quijote cuenta en ese pasaje y en otros muchos es la interacción entre el tropo por un lado y la acción por otro. En la medida en que la novela emplea un código narrativo que se evidencia en primer lugar, diremos que ese código funciona como la alegoría de otro código que es el que corresponde al intercambio tropológico y sus consecuencias. Son los tropos los que resultan alegorizados por la narración cervantina, y a este respecto conviene no perder de vista que es el propio personaje de Don Quijote el que constantemente habla de los encantadores cuya función es cambiar, transformar propiedades entre las cosas. Ello justifica que él vea esas cosas de un modo y los demás de otro, o que las cosas que antes tenían una forma ahora

15. *La ideología estética*, *op. cit.*, p. 249.

tengan otra. Por eso le dice a Sancho. «y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros *ha vuelto* estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento» (I, VIII, la cursiva es mía). Ejemplos como estos pueblan toda la novela en todas las direcciones tropológicas imaginables.

Especifiquemos un poco más en lo que a Don Quijote se refiere. Lo que esta novela alegoriza no es solo el tropo de la metáfora, sino el conflicto de diferentes tropos y su dimensión performativa. Si bien Don Quijote es una máquina productora de metáforas, Sancho y en mayor medida el entorno de ambos personajes son máquinas productoras de metonimias y definiciones cuya tendencia es la de fijar y detener la circulación de las propiedades y los significados. Es en este plano donde se ubica la interpretación foucaultiana según la que con el Quijote comienza a derrumbarse ese mundo en el que las partes y las cosas estaban unidas por la similitud y el orden.[16]

Todo el trayecto quijotesco consiste en la persecución de similitudes cuyo marco son sus libros de caballería. El problema, concluye Foucault, es que las palabras y las cosas ya no se parecen. Casi se podría pensar que, por lo menos en este caso, Foucault se está poniendo del lado del entorno de Don Quijote y que él también entra en la dinámica de la tropología metonímica y definicional. Pero no es esto lo que ahora me interesa. Lo que deseo subrayar es que si el texto cervantino es, en efecto, una alegoría de los tropos y de su dimensión performativa, entonces lo que la parábasis interrumpe es ese proceso de alegorización de los tropos. Entendámonos: lo que desde este punto de vista es irónico no es el distanciamiento del yo respecto a sí mismo o los mecanismos estilísticos en virtud de los que se dice una cosa para decir la contraria, sino el hecho de que la parábasis interrumpe el desarrollo de la alegoría.

El análisis de la primera frase de la novela de Cervantes ha revelado que en el mismo comienzo de la alegoría, ésta ya se ve interrumpida por la introducción de un código diferente que corresponde al plano auto-reflexivo de la narración. Y ya se ha dicho que esa primera frase funciona como matriz que el resto de la novela va a llevar al paroxismo. Si F. Schlegel dice que en Cervantes la parábasis es divina es porque este mecanismo pun-

16. Michel Foucault, *op. cit.*

túa toda la narración de cabeza a rabo y porque la utiliza con una gran maestría. Desde este punto de vista la cuestión no radica en la pluralidad de voces y narradores que pueblan Don Quijote, sino en que la remisión continua al problema del narrador interrumpe constantemente la historia en ella contada. La parábasis, el anacoluto, son en este caso permanentes. Hasta la narración o conseja que cuenta Sancho para aliviar el trance de los batanes se interrumpe en la mitad porque el receptor, según la admonición del narrador, tenía que haber contado el número de cabras que el pastor iba pasando de un lado a otro del río, y no lo ha hecho. En consecuencia, Sancho afirma: «Pues por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante» (I, XX).

¿Por qué el recurso a la parábasis? Porque Cervantes presenta el acto de narrar como problema, porque no cesa de plantearse y cuestionar las bases sobre las que descansa la legitimidad narrativa. ¿Y qué es la legitimidad narrativa? Para responder a esta pregunta es necesario tener en cuenta el cruce de códigos que se da en un momento histórico determinado, pero la legitimidad narrativa solo podía provenir en el tiempo de Cervantes por la exigencia de una verosimilitud muy cercana a una verdad que debía revelarse por exceso o por defecto (en las narraciones fantásticas). Aristóteles y Horacio, pues.

¿Cuántos comentarios de inspiración aristotélico-horaciana se dan en Don Quijote y en otras obras de Cervantes? Desde luego no son pocas, y ello demuestra el conocimiento que el escritor tenía de esa normativa. El conocimiento y su tendencia a parodiarla, burlarse de ella y subvertirla. No descubriré nada si digo hasta qué punto la teoría de la verosimilitud está vinculada a una determinada concepción metafísica de la verdad. Y tampoco cuesta demasiado advertir que una narración que se presenta como problemática supone una *mise en abyme* de la dimensión de la verdad y de la verosimilitud. Mucho antes que Paul Celan, mucho antes que Derrida, Cervantes se está preguntando ¿quién podrá dar testimonio del testigo? Y es por este camino por donde llegamos a la idea demaniana y schlegeliana según la que esa parábasis que problematiza la narración y el acto de narrar provoca una destrucción de la forma y de la representación. Esta destrucción o deconstrucción conduce el discurso a lo que vamos a llamar un «lugar yermo», un resto sin voz donde la narración ya no es posible y pone en entredicho la tropología general de la novela.

Para averiguarlo es necesario que nos detengamos un momento en ese complejo sistema de mediaciones que Don Quijote pone en marcha a la hora de problematizar la narración. Es este un tema bien conocido y estudiado y voy a repetirlo con algunas modificaciones. ¿Quién asume la responsabilidad de contar los hechos que atañen a Don Quijote? Ya en el prólogo, en el parergon que está entre el interior y el exterior de la historia, «Cervantes»[17] comienza asegurando que aunque parece el padre de Don Quijote, en realidad es el «padrastro», lo cual le exime de determinadas responsabilidades propias de los verdaderos «autores».

El prólogo, pues, remite el origen de la narración y la enunciación a un lugar no presente, y deja en el aire la pregunta acerca de quién será el verdadero autor de la historia que está a punto de comenzar. A lo largo de los siglos que culminan en el XVIII esa cuestión no era tan importante, e incluso carecía de gran interés saber quién era el verdadero autor de un texto. El carácter oral de la transmisión y de la recepción textual, así como la inexistencia del valor de «originalidad» propia de la estética romántica, lo indican.

Pero hay que reconocer que Cervantes vuelve una y otra vez sobre ese problema hasta el punto de dar lugar al proceso irónico del que estamos hablando aquí. En el capítulo primero el padrastro ejerce de tal al presentarse como alguien que ha oído diferentes tradiciones y versiones no necesariamente coincidentes, dando a entender que la fuente de la historia que ha comenzado a narrar está constituida por una pluralidad de autores que muy probablemente tampoco son los «primeros», sino que forman parte de una cadena de transmisiones: «Quieren decir que tenía el sobrenombre de "Quijada", o "Quesada", que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben» (1, 1).

Con mucha justicia, el «padrastro» menciona la necesidad de recurrir a «conjeturas verisímiles», y su alusión a la verdad, sobre la que volverá muchas veces,[18] no sabremos nunca cómo entenderla, si de forma literal o de forma irónica. A fin de cuentas, Platón y el platonismo marcaban una clara diferencia entre la

17. Con las comillas doy a entender que no hay razón para considerar el prólogo como más o menos ficticio que el resto de la novela, y que hablar, por tanto, de Cervantes solo puede hacerse tomando la precaución de estar atentos al hecho de que el autor del prólogo no es necesariamente Cervantes.

18. También Borges parodia esa idea de «verdad» en el cuento «Pierre Menard, autor del Quijote», en *op. cit.*

conjetura —*eikasia*— perteneciente al mundo sensible de la opinión, y la verdad —*aletheia*— situada en el plano de lo inteligible. Vale la pena hacer notar la distancia que existe entre las posibles fuentes y la «versión» actual del padrastro, distancia que crea una terra incógnita (lugar yermo) al que nosotros los lectores jamás tendremos acceso. Don Quijote no hará sino abundar en ese hueco donde los hechos no son posibles.

Esa pluralidad de fuentes, mezcla de oralidad y escritura, explicaría la razón por la que el padrastro sufre, en el mismo inicio de la narración, un acto fallido: olvidar el nombre del lugar de la Mancha donde vivía Don Quijote. ¿Qué confianza podemos depositar en un testigo que va de entrada es asaltado por un acto fallido? Al final del capítulo VIII la parábasis se manifiesta de manera radical, abrupta, cortante. De repente, la pluralidad de autores que se han dedicado a escribir sobre los hechos en torno al personaje de Don Quijote quedan reducidos a uno que lamentablemente deja en suspenso la batalla con el vizcaíno. La historia se detiene. Como ese autor que no ha hallado más fuentes escritas es nombrado en tercera persona, la narración vuelve a cambiar de nivel: quien enuncia este percance y quien estaba narrando hasta ahora no coinciden, salvo que entendamos que quien ha empezado a contar la historia en primera persona, ha empezado en este final del capítulo VIII a hablar de sí mismo en tercera persona. No resulta muy difícil pensar que el autor que deja en suspenso la narración puede y no puede ser el que, a continuación, también en tercera persona, es nombrado «el segundo autor de esta obra». Sea como fuere, lo que está claro es que ha habido un nuevo desplazamiento y, por ello, un nuevo anacoluto.

En el inicio de la segunda parte, donde se concluye la batalla entre el vizcaíno y el valiente manchego, la enunciación sigue hablando en tercera persona del autor que ha dejado de darnos noticias. Y en el párrafo siguiente, vuelve de nuevo a hablar un yo en primera persona, el de alguien que no soporta ignorar cómo sigue la historia de Don Quijote, el de alguien que se presenta como un lector adicto (tan adicto como Alonso Quijano)[19] y que buscando por aquí y por allá acaba encontrando un manuscrito que contiene en lengua árabe y firmado por Cide Hamete Be-

19. A este respecto vale la pena acudir al libro de Avital Ronell, *Literature/Addiction/Mania*, op. cit.

nengeli la historia de Don Quijote de la Mancha. ¿Es ese «yo» la misma voz que inició la narración confesando un olvido? Puede, pero el juego de desplazamientos multiplica el lugar yermo del que vengo hablando. Alguien leía (y se acordaba de) diferentes autores que habían escrito sobre Don Quijote, y en un punto su lectura se ha interrumpido porque la narración desconoce lo que viene. Luego, la encuentra escrita en una lengua que no comprende, y llevado por su curiosidad se ve en la obligación de buscar un traductor. Así, pues, el narrador se encuentra ante la siguiente situación: para poder continuar su relato, se lleva a un traductor a su casa y éste le traduce en poco más de mes y medio la lengua árabe a la lengua castellana.

Se ha dicho que formaba parte de la tradición el presentar un relato más o menos ficticio como copia o versión de un manuscrito hallado y escrito en una lengua exótica. Y es cierto. Pero que Cervantes utilizara muchos procedimientos que ya estaban en la tradición no quiere decir que los empleara del mismo modo ni que les diera el mismo sentido. No se puede zanjar la intertextualidad con un «eso ya estaba en la tradición», es necesario preguntarse cuál es el nuevo contexto en el que un procedimiento se inserta para dilucidar su función. ¿Era el árabe una lengua exótica? Exótica no, era en todo caso la lengua del «Otro». Las guerras entre la cristiandad y el islamismo del turco, que Cervantes había padecido tanto como soldado como cautivo, señalan la lengua árabe como un lugar extraño a una literatura también obsesionada con todo lo relativo a la limpieza de la sangre y al fundamentalismo cristiano de la Contra-Reforma.

El lugar en el que aparecen los cartapacios de Cide Hamete está lleno de judíos y musulmanes conversos, y la historia de Don Quijote, aun habiendo sucedido en la Mancha y tener unos protagonistas españoles, se encuentra codificada en lengua árabe. De este modo, una sociedad obsesionada con la «pureza» se ve enfrentada a un fenómeno poético de hibridismo, mezcla, contaminación y carácter espurio. Una de las fuentes de las que se alimenta el narrador segundo, tercero o x (una entre otras, no lo olvidemos) está escrita en árabe, y la lengua castellana se apoya en, bebe de, es la «simple» traducción de esa lengua que representa el mundo del «Otro».

No es solo que Don Quijote fuera un género anti-género, mezcla disforme de otros géneros, no solo es que multiplicara

las voces narrativas en un desplazamiento irónico e infinito; es que, además, una de las voces que se va a convertir en predominante a lo largo del resto de la novela, pertenece lingüísticamente a la lengua del otro. Eso, junto a todo lo demás, convierte el texto de Don Quijote más en una contra-narración que en una narración. Empleo este concepto de contra-narración en un sentido aproximado al que Homi K. Bhabha le da en su ensayo «Diseminación»[20] para referirse al hecho de que las «contranarrativas [...] alteran esas maniobras ideológicas a través de las cuales "las comunidades imaginadas" reciben identidades esencialistas».[21] La construcción de una nación en sentido moderno es inseparable de la producción de una narrativa que proporcione al imaginario colectivo (es decir, a la ideología) elementos que permitan pensar en los términos de esa identidad. La homogeneidad de esa narrativa es, ante todo, lingüística, y no es gratuito que Nebrija indicara que la lengua no es un compañero inocente, sino un componente esencial de la nación y del imperio.

De hecho, la gramática que Nebrija proporciona puede ser utilizada cuando «Vuestra Alteza meta debajo de su yugo muchos pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas», aquellas que «con el vencimiento [...] tendrán necesidad de recibir las leyes que el vencedor pone al vencido y con ellas nuestra lengua» (GLC, 101-102). Bhabha ha visto que «la fuerza narrativa y psicológica que aporta la nacionalidad a la producción cultural es el efecto de la ambivalencia de la "nación" como estrategia narrativa».[22] Ambivalencia que se debe al hecho de que en el fundamento mismo de la nación hay una pura diferencialidad debida a la mezcla de razas, lenguas, clases y sexos, que la paranoia territorial necesita reducir a toda costa mediante la expulsión de ese hibridismo. Aunque Bhabha habla de la nación como narración en un sentido no literario, hay que decir que la nación (o el imperio) recibe su ser narrativo de la existencia de unas narraciones «literarias» que, a través de una lengua, vehiculan y encarnan toda una ideología de la identidad.

20. «Diseminación (el tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna», en *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994. Trad. esp., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

21. *Ibid.*, p. 185.

22. *Ibid.*, p. 176.

Así, pues, el monumento de la lengua castellana (que, sin duda, lo es aunque por otras razones que las que se suelen aducir) resulta ser una traducción del árabe.

Don Quijote se revela contra la ley liberando a los presos que iban a galeras en nombre de la libertad, pero la narración cervantina se revela también literariamente contra la ley de la pureza lingüística y poética. No es extraño que Luzán ni siquiera nombre esta novela en su *Poética* escrita en el siglo XVIII, no puede sorprender la manera en que se la ignoró hasta que desde otros países como Inglaterra y Alemania nos la devolvieron. Habrá quien dirá que esto del árabe y de las variaciones de perspectiva es un juego, un pasatiempo, una broma de Cervantes.[23] Pero como nos recordaba Freud no hay nada más serio que los juegos y las bromas. La inscripción de la lengua árabe como uno de los orígenes de la narración quijotesca vuelve ajena esta narración que se convierte, en efecto, en contra-narración. Pero perderíamos mucho de lo que está en juego en la contranarratividad si la limitáramos como hace Bhabha al ámbito de la lucha ideológica, y no fijáramos la atención en la contra-narratividad textual y retórica cuyas consecuencias biopolíticas en la comunidad imaginaria no son nada despreciables. Y es aquí donde entra en juego lo que venimos analizando bajo el nombre de ironía y de lugar yermo.

2. Desde abajo se ve mejor: el *Lazarillo de Tormes* como modelo de análisis político

1

Este segundo apartado posee una gran importancia en la formulación y desarrollo de la crítica como sabotaje, ya que en él se explica las razones por las cuales afirmé que dicha crítica adopta el punto de vista del subalterno como conocimiento científico del mundo. Y se hace, además, cruzando transversalmente el pasado y el presente. De hecho, como en el apartado anterior

23. En una de las ediciones del Quijote a cargo de Francisco Rico que aquí se maneja leemos en una nota a pie de página que acompaña el relato de la traducción del texto arábigo lo siguiente: «Ni esas ni otras referencias a las diversas fuentes y opiniones en torno a la historia de don Quijote se dejan conciliar en un sistema coherente; pero se trata de bromas y parodias diáfanas, que en ningún momento pretenden ni pueden confundir al lector» (según la edición de Alfaguara, p. 87, nota 14).

seguimos señalando la forma en que un texto perteneciente a un contexto del pasado puede llevar a cabo un sabotaje de una realidad presente tanto fenoménica como teórica.

Con ese fin vale la pena comenzar con una afirmación que sin duda se presta al debate: si no se procede a separar el texto de su significado o referente, no hay análisis propiamente dicho. La razón de ello es que el dejarse arrastrar por lo que se dice o se cuenta, conlleva la incapacidad para percibir el modo en que el texto dice o cuenta algo. Paul de Man había tratado de decir algo semejante en 1986 cuando escribía que solo hay teoría literaria cuando el objeto de debate ya no es el significado sino la modalidad de producción del mismo.[24] Hacen mal quienes consideran, por ejemplo, la narratología como pasada de moda, como algo agotado que fue a morir en los brazos de planteamientos más ético-políticos como el feminismo y la teoría post-colonial. A fin de cuentas, ¿qué es más ético ante un relato, decidir ante qué tipo de iteración o focalización nos encontramos, o bien poner de relieve cómo está representada una protagonista femenina? La respuesta parece caer por su propio peso, y sin duda en el plano histórico empírico caben pocas dudas.

Sin embargo, cuando se trata de textos la claridad comienza a emborronarse, siquiera por el hecho, que no por ser más obvio se tiene siempre en cuenta, de que un texto no es su referente. Confundir la realidad lingüística o semiótica de cualquier clase con la realidad fenoménica es la esencia de la ideología. A este respecto, están de acuerdo Bajtín, Adorno, De Man y Derrida. Claro que también es cierto que separar la dimensión material del texto de su referencia es tarea casi imposible, y de ahí la enorme resistencia que despierta todo verdadero análisis. La conclusión es clara: la narratología es una poderosa arma de desenmascaramiento ideológico atrapado en la propia historia que trata de desenmascarar dado que su propia disposición es narrativa.

Uno de los primeros intentos efectivos de emplear la narratología con fines deconstructivos correspondió al Grupo de Estudios Subalternos, formado por intelectuales indios como Ranajit Guha, Dipesh Chakravarty, Partha Chatterjee o Gautam Barda, entre otros, que llevaron a cabo un profundo y extenso análisis de la historiografía de la India tal y como había sido contada por los

24. Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, *op. cit.*, p. 17.

colonizadores británicos. Tomemos, como ejemplo, el ensayo de Ranajit Guha, «The Prose of Counter-Insurgency».[25] Su objetivo es, en efecto, analizar cómo la historiografía oficial reflejó las revueltas campesinas a mediados del siglo XIX en la India. El análisis, tal y como pone de relieve Guha, debe comenzar «having a close look at its constituting elements and examine those cuts, seams and stitches [...] which tell us about the material it is made of and the manner of its absorption into the fabric of writing».[26] Estas palabras iniciales ya ponen de relieve que no se trata tanto de discutir acerca de los hechos de la insurgencia campesina, acerca de la «historia», sino de focalizar cómo está construida la prosa de dicha historiografía. Guha está tratando de separar el texto de su referente, de ponerse en la situación de percibir cómo la materialidad textual crea la referencia. En ello, como se comprenderá, no hay diferencia entre un ensayo historiográfico, una carta que un suboficial manda a un oficial y un cuento de Balzac, se busca poner el ojo en el material tal y como ha emergido de la fábrica de la escritura. Esto presupone que el modelo narrativo tal y como se da en la llamada literatura, no es diferente del modelo narrativo tal y como aparece en la historiografía. Esta constatación no es ningún descubrimiento, Greimas y Courtés escribieron en 1979 que «en nuestro proyecto semiótico, la denominada narratividad generalizada —liberada de su sentido restringido que la vinculaba a las formas figurativas de los relatos— se considera como el principio organizador de todo discurso».[27]

La mención de la «fábrica de la escritura» en referencia al discurso de la historia no debe ser interpretado como una postu-

25. Ranajit Guha, «The Prose of Counter-Insurgency», en Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak (eds.), *Selected Subaltern Studies*, *op. cit.*, pp. 45-84. La investigación acerca de la historiografía india la había desarrollado ya en un libro anterior titulado *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, Delhi, Oxford University Press, 1983 (nuevamente editado en Duke University Press, 1999). Se trata de uno de los lugares de referencia de la crítica post-colonial. Véase a este respecto, entre otros muchos trabajos dedicados a este tema, Vinayak Chaturvedi (ed.), *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*, Londres, Verso, 2000.

26. Guha, *op. cit.*, p. 47. «estudiando detenidamente sus elementos constituyentes y examinando los cortes, las costuras y las suturas que nos descubren de qué está hecho el material y la manera en que ha sido absorbido en la fábrica de la escritura», [la traducción es mía].

27. A.J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1989 (vers. fr.: 1979), p. 274.

ra que todo lo reduce a «escritura», tal y como desgraciadamente sucedió con la frase de Derrida «Il n'y a pas de hors-texte».[28] Lejos de indicar alguna clase de vacío, lo que trata de dar a entender es que una construcción ideológica solo puede ser revelada cuando se analiza la constitución material del texto en el que se presenta. Por esa razón, los textos que constituyen la base de la historiografía de aquellos momentos son analizados del mismo modo que se analizaría una novela de James Bond, siempre teniendo en cuenta, por supuesto, que esos textos historiográficos *no son* una novela de aventuras de James Bond. Por esa razón, la metodología de aproximación a dichos documentos invoca los nombres de Barthes, Propp, Bremond, Benveniste, Bally, Jakobson y las investigaciones de estos que habitualmente son calificadas de estructuralistas. De hecho, Guha confiesa que su método de análisis es estructuralista: «My debt to Roland Barthes for many of the analytic terms and procedures used in this section and generally throughout this essay should be far too obvious to all familiar with his "Structural Analysis of Narratives"».[29]

Ahora bien, ¿es de verdad estructuralista en el sentido del universalismo que caracterizaba a dicha corriente, en el sentido de, como decía el propio Barthes, «alcanzar a ver un paisaje completo en una haba»?[30] Sin duda, Guha está empleando buena parte de la terminología narratológica, pero ni persigue la construcción de un modelo gramatical capaz de dar cuenta de todo tipo de relato, ni su interés reside en la narratología como metalenguaje. En realidad, Guha emplea la herramienta del análisis

28. «No hay fuera-del-texto». Insisto en que la estulticia de interpretar esta frase en el sentido de que lo único que existe es el texto, o como una versión esteticista, se deshace simplemente leyendo el contexto de esa afirmación, algo que, por desgracia, suele ocurrir menos de lo que se piensa. Véase Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 227. Trad. esp., *De la gramatología*, *op. cit.*, p. 202. Se podría escribir un libro acerca de las malas interpretaciones de esa frase.

29. Guha, *op. cit.*, nota de la p. 54. «Mi deuda con Roland Barthes con relación a los términos analíticos y procedimientos empleados en este sección y generalmente a lo largo de este ensayo es demasiado obvia para todos los que están familiarizados con su "El análisis estructural del relato"» [la traducción es mía].

30. Se trata de la frase con que Roland Barthes abre su texto S/Z de 1970 en su versión francesa. En español, México, Siglo XXI, 1980, p. 1. En ella constata lo que estamos diciendo acerca del universalismo estructuralista, y añade: «Es lo que hubiesen deseado los primeros analistas del relato: ver todos los relatos del mundo (tantos como hay y ha habido) en una sola estructura».

narrativo con fines pragmáticos y políticos: desmontar la mixtificación ideológica de la historiografía de la India en la versión de los colonizadores británicos y sus colaboradores, y producir una versión diferente de esa historia. Si le interesa la narratología es porque le resulta útil en ese contexto para su labor deconstructiva. Aunque no lo reconozca explícitamente, está siguiendo la estrategia derridiana de emplear diferentes métodos de aproximación al discurso de modo pragmático, por conveniencia, por venir bien en ese contexto para el fin perseguido.

Así, mientras la narratología llevaba a cabo un análisis del relato que se detenía una vez se descomponía el objeto de estudio y se recomponía, Guha comienza su labor justo allí donde termina la narratología, cuando ya se ha desentrañado el texto según su composición material, comienza el análisis político. En resumen: la narratología de orientación estructuralista está interesada en el metalenguaje modélico, mientras que el uso que de ella hace el Grupo de Estudios Subalternos está interesado más en el objeto analizado como vehículo de una ideología. Las siguientes palabras nos lo confirman: «Criticism must therefore start [...] by examining the components of the discourse, vehicle of all ideology, for the manner in which these might have combined to describe any particular figure of the past».[31]

De este modo, tras la aplicación del análisis narratológico, o al mismo tiempo que lo desarrolla, Guha puede extraer consecuencias como estas, que son en realidad el verdadero centro de su interés.

> In this affinity with policy historiography reveals its character as a form of colonialist knowledge. That is, it derives directly from that knowledge which the bourgeoisie had used in the period of their ascendancy to interpret the World in order to master it and establish their hegemony over Western societies, but turned into an instrument of national oppression as they began to acquire for themselves «a place in the sun» [32]

31. Guha, *op. cit.*, p. 53. «La crítica debe por tanto empezar [...] examinando los componentes del discurso, vehículo de toda ideología, en cuanto a la manera en que se combinan para describir una particular figura del pasado».

32. Guha, *op. cit.*, p. 70. «En esta afinidad con la historiografía normativa [el discurso aparentemente más liberal] revela su carácter como forma de *conocimiento colonialista*. Es decir, deriva directamente de ese conocimiento que la burguesía había utilizado en el periodo de su ascendencia para

En este punto, Ranajit Guha parece estar dándole la razón a Paul de Man cuando éste afirmaba que siempre había defendido «que uno puede abordar los problemas de la ideología y por extensión los problemas de la política solo con base en el análisis crítico-lingüístico».[33]

II

El objeto de este apartado no anda lejos de la estrategia de Guja y del resto de componentes del Grupo de Estudios Subalternos, pero procede de un modo opuesto. No se trata de trasladar un método como el narratológico a un tipo de discurso diferente del «literario», sino de analizar, con un criterio más o menos extraído de la narratología la potencia política de un texto «literario», o por ser más exactos: de un texto que hoy en día forma parte del canon de la literatura clásica española, si bien a mediados del siglo XVI no cabía dentro de los géneros poéticos. No se trata de averiguar la productividad del análisis ideológico cuando las herramientas de los estudios literarios se emplean para analizar la historiografía, la filosofía o la ética, sino de poner encima de la mesa lo que en otro lugar he denominado el «poder de la literatura».[34] El texto «literario» al que me refiero es el *Lazarillo de Tormes*, el cual, como plantearé a continuación proporciona todo un modelo de análisis político, hecho en el cual los problemas derivados de las aproximaciones históricas a la subalternidad adquieren una luz particular.[35]

La interpretación «esteticista» del Lazarillo de Tormes, tal y como fue defendida por Marcel Bataillon y Lázaro Carreter, que

interpretar el mundo con el fin de dominarlo y establecer su hegemonía sobre las sociedades occidentales, si bien en la medida en que comenzaron a adquirir por sí mismos una posición central lo convirtieron en un instrumento de opresión nacional».

33. Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, *op. cit.*, p. 185.

34. Me permito remitir de nuevo al lector a mi libro *Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del postestructuralismo francés*, *op. cit.*

35. Aunque los estudios subalternos se pusieran de moda, en efecto, a raíz de la aparición del mencionado Grupo de Estudios Subalternos en la India, vale la pena hacer notar que el uso del término «subalterno» era frecuente en la historiografía española de inspiración marxista entre mediados de los sesenta y los años setenta. Véase, por ejemplo, el uso que del término hace José Antonio Maravall en *El mundo social de 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1973 (3.ª ed.).

solo ve en él «un tour de force artistique»[36] y una combinación o centón de historietas folklóricas,[37] adolece de dos serios problemas: en primer lugar, ignora que prácticamente hasta el siglo XVIII, todo juicio estético es, a la vez, un juicio ético-político y metafísico. Quiere decirse que todo juicio en torno al valor de belleza de una obra de arte va acompañado necesariamente por un juicio en torno a su bondad o maldad (dimensión ético-política) y en torno a su verdad o falsedad (o metafísica). Una ojeada a los debates teórico-literarios del Renacimiento revela la justeza de lo que estoy diciendo. La ascendencia platónica y horaciana del juicio crítico tal y como provenía de la Edad Media obligó a los escritores y críticos a establecer una defensa de la poesía en la que ésta era integrada en muchas ocasiones dentro de la filosofía moral.

Es más, tal y como puso de relieve Weinberg en su libro sobre la crítica literaria en el Renacimiento, «Objectors and defenders alike operated in the Platonic mode insofar as they subordinate the ends of poetry to the ends of the state [...] The question was one of utility and of instruction: could poetry, by making men morally better, contributes to their moral instruction and hence, indirectly, to the common weal?».[38] Así, el marco del debate renacentista en torno a la *Divina Commedia* de Dante, *Canace e Macareo* de Sperone Speroni, *Orlando Furioso* de Ariosto, *Gerusalemme Liberata* de Tasso y el *Pastor Fido* de Guarini, debate que está teniendo lugar en el mismo momento histórico en que se publica el *Lazarillo de Tormes*, posee un fondo sin duda ético-metafísico. Por ejemplo, cuando Sassetti defiende la *Divina Commedia* de las acusaciones de inverosimilitud (que constituía uno de los núcleos de la polémica) aduce dos argumentos: que la verosimilitud depende de la asunción de la gracia divina, y que personajes como los pecadores en el canto del *Inferno* aparecen con un fin claramente moral: deben ser castigados, al igual

36. Marcel Bataillon, «Introduction» a *La vie de 'Lazarillo de Tormes'*, París, Aubier, 1958, p. 13.

37. *Ibid.*, p. 45

38. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, vol. II, pp. 798-799. «Tanto los objetores como los defensores se comportaban de un modo platónico en la medida en que subordinaban el fin de la poesía al fin del estado [...] La cuestión se refería a la utilidad e instrucción: ¿puede la poesía, haciendo a los hombres moralmente mejores, contribuir a su instrucción moral y, por ello, al bien común?» [la traducción es mía]

que todo comportamiento pecaminoso. La conocida frase de Petrarca «veritatem rerum pulchris velaminibus adornare», en clara alusión al mecanismo alegórico consistente en oscurecer la verdad tras el velo de una ficción bella, fue continuada y desarrollada a lo largo del Renacimiento. Y así un largo etcétera que el lector puede encontrar bien documentado en los trabajos de Spingarn, Weinberg y García Berrio, entre otros.[39]

En segundo lugar, es una interpretación que no asume la posibilidad de que la mención de un texto, pongamos por caso, pueda ir de la mano de su uso. Aunque sea necesario distinguir cuándo una expresión es efectivamente empleada en un contexto determinado, y cuándo es citada en otro contexto, es claro que todo uso viene posibilitado por la repetición-mención de una determinada secuencia. Tal y como puso de relieve Derrida «cuando me sirvo [...] de palabras, lo haga o no con fines comunicativos [...] debo, desde el comienzo, operar (en) una estructura de repetición».[40] Eso significa que por mucho que el *Lazarillo de Tormes* suponga la reiteración de historias folklóricas o de otro tipo de fuentes literarias y no literarias (Apuleyo, Luciano, el *Baldo*, *El Crotalón*, las *carte messaggiere*, etc.),[41] su performatividad, sus efectos y sus diferentes usos están fuera de toda duda. De otro modo, resultaría muy difícil explicar, entre otros muchos acontecimientos, la aparición en 1573 de un *Lazarillo castigado* debido a la censura del celo inquisitorial.[42] Fernando de Valdés, a la sazón inquisidor general, no debió tener la impresión de que el *Lazarillo de Tormes* era ni un juego estético, ni tampoco un motivo para la risa. Y de eso se trata precisamente: de analizar la posición de esta obra en el conjunto del polisistema de mediados del siglo XVI,[43] su incidencia política y performativa.

39. J.E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1963. Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna: la tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977; y *Formación de la teoría literaria moderna (2): teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

40. Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*, *op. cit.*, p. 99.

41. Francisco Rico, «Introducción» a *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 13-139.

42. *Vida del Lazarillo de Tormes castigado, o Lazarillo de la Inquisición*, edición a cargo de Gonzalo Santonja, Madrid, Nuevo Milenio, 2000.

43. Para la teoría de los polisistemas véase naturalmente la obra de Itamar Even-Zohar, por ejemplo el volumen monográfico de la revista *Poetics*

De hecho, en el curso de mi ejercicio crítico parto del supuesto de que una lectura que sabotee dicha obra en nuestro contexto no puede ser sino política, tratando de buscar lo que esa obra puede aportar al horizonte que nos envuelve en los inicios del siglo XXI. Con ese fin, vale la pena declarar ya desde ahora que el *Lazarillo de Tormes* es una obra trágica (por muchos recursos humorísticos que emplee) cuyo silogismo plantea de una manera muy clara lo que sucede con el subalterno cuando tiene hambre. En la ingente bibliografía sobre esa pequeña obra magistral se olvida muchas veces que la realidad contundente y sin paliativos del Lazarillo es que pasa hambre y que, a causa de ello, muchas veces está a punto de morir. La frase «Finalmente, yo me finaba de hambre» (LT, 49)[44] se repite con múltiples variantes a lo largo de la obra. Es por ello que en estas páginas argumento que el *Lazarillo de Tormes* es un documento esencial en el debate sobre la subalternidad tal y como se ha venido desarrollando desde mediados de los años ochenta.

III

Entre las diferentes definiciones del/a subalterno/a dadas por Gayatri Chakravorty Spivak, hay una que nos ayudará a comprender de manera más precisa la figura del Lazarillo. En ella se afirma que el/la subalterno/a es aquel o aquella que más que actuar, sufre las acciones de otros.[45] Si pensamos en el Lazarillo veremos que ello es rigurosamente cierto, y no tanto porque él no lleve en muchos momentos la iniciativa, sino porque incluso cuando lleva a cabo sus «picarescas» son re-acciones más que acciones. Se puede decir que tanto Lázaro como el Lazarillo sufren una serie de acciones de aquellos que están por encima de él y que, a causa de ello, se ve en la necesidad de actuar con el fin de

Today, *op. cit.*, número titulado precisamente «Polysystem Studies». Una exposición clara de dicha teoría se encuentra en Montserrat Iglesias Santos, «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas», en Darío Villanueva (comp.), *Avances en... Teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-356.

44. Las citas de *El Lazarillo de Tormes* se hacen a través de la edición citada anteriormente de Francisco Rico en Madrid, Cátedra, 1995 (10.ª ed.). El número de página aparece tras la cita entre paréntesis.

45. Esta definición se encuentra en el texto «The New Subaltern: A Silent Interview», en *New Left Review*, Vinayak Chaturvedi (ed.), *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*, *op. cit.*, p. 326.

poder sobrevivir. Lázaro y Lazarillo son sujetos pasivos y reactivos. En conclusión, Lazarillo se define como personaje más por sufrir las acciones de los demás que por realizar él mismo acciones. Todo comienza por la enunciación misma. Si comprendemos esta como «la instancia de mediación que asegura la aparición de un enunciado-discurso», o como «la estructura no lingüística (referencial) subtendida por la comunicación lingüística»,[46] entonces resulta claro que la iniciativa del acto de enunciación en virtud del que Lázaro se dirige a «Vuestra Merced» no ha dependido de él. Desde el momento en que en el «Prólogo» afirma «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba» (LT: 10), y más allá de la estructura retórica a la que tal frase remite, es patente que Lázaro es un sujeto demandado. Un sujeto que escribe porque le piden que lo haga.

Quién sea ese personaje que se esconde tras la fórmula de cortesía «Vuestra Merced», se trate de un hombre o de una mujer,[47] ocupe una posición más o menos elevada, no cambia el hecho de que Lázaro responda en tanto en cuanto se siente apelado. Esto quiere decir, sea como fuere, que Lázaro no puede tomar la palabra por sí mismo cuando quiera y como quiera, sino solo en el caso de que una instancia se lo requiera. El poderoso se define por poder tomar la palabra en contextos muy amplios, mientras que el subalterno se define por no poder tomar la palabra bajo su propia iniciativa. Esta manera de definir la subalternidad no coincide con la tesis de Spivak según la que el subalterno no puede hablar,[48] sino que subraya el hecho de

46. Según la definición de «enunciación» que dan Greimas y Courtés, *op. cit.*, p. 144.

47. La frase del tratado VII, «hablando con reverencia de Vuestra Merced, porque está ella delante» (LT 33), y más en concreto el pronombre «ella», ha sido interpretado por Rosa Navarro Duran como referido a una mujer: «ese "Vuestra Merced" es una mujer, por eso dice "ella". Todo cobra sentido entonces», en «Introducción» a *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2003, p. 18. No son pocas las consecuencias que se desprenden de esa interpretación bien justificada, y no solo en lo que se refiere al carácter converso del autor, Alfonso de Valdés, y a su ascendencia erasmista, sino también en cuanto al tipo de relaciones surgidas cuando la que interroga es un sujeto marginado considerado como un eterno menor de edad.

48. Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the subaltern speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and Interpretation of Culture*, *op. cit.*, p. 271.

que no puede hablar cuando quiere. Un acto de habla necesitado de una sanción institucional solo puede ser realizado por el/la subalterno/a en el caso de ser requerido para ello. Es precisamente lo que sucede con Lázaro. El problema radica precisamente en las consecuencias que ese acto de habla forzado por el Otro puede acarrear.

Porque en el caso de hablar a instancias del Otro ¿quién está hablando en realidad? Como mínimo debe reconocerse que nos encontramos ante un conjunto de signos multiacentuados, en el sentido en el que Voloshinov habló de la multiacentuación, dialogismo y alteridad en el lenguaje.[49] No es extraño que la crítica haya ido señalando desde temprano que una de las principales características del lenguaje del *Lazarillo* es la ironía. Al iniciar el prólogo con la alusión a las «cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas» (LT 3), quien así escribe hace tres acciones a la vez: 1) reproducir una fórmula de *captatio benevolentiae* que se remonta como mínimo a Horacio; 2) boicotear esa fórmula por cuanto las «cosas» a las que se refiere no solo son conocidas por el entorno del protagonista, sino que también pertenecen a un orden miserable. La relación entre (1) y (2) es de ironía, en la medida en que un sentido provoca el sabotaje y desautorización del otro. La mención del «grosero estilo» (LT 9) en que escribe pone de relieve que las significaciones enfrentadas propias de la ironía se corresponden a una posición desigual de los sujetos que acentúan ese discurso. Si el o la «Vuestra Merced» a la que se dirige no se encuentra por encima de Lázaro,[50] mal se explica que éste responda de una situación que, en realidad, supone un deshonor y

49. Valentín N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, *op. cit.* En efecto, en este libro aclara que la expresión «signo multiacentuado» quiere decir que la palabra es el producto de un acto bilateral, que está determinada «en la misma medida por aquel a *quien pertenece* y por aquel *a quien está destinada*» (p. 121).

50. Me refiero, claro está, a aquellas interpretaciones de acuerdo con las que el tratamiento de «Vuestra Merced» no supone que el destinatario al que se dirigen es un superior. Véase A. Labertit, *Introduction a l'etude critique. Textes espagnoles*, París, Saillard, 1972; y Víctor García de la Concha, *Nueva lectura del «Lazarillo». El deleite de la perspectiva*, Madrid, Castalia, 1981. De hecho, hay documentados usos en el español de la época en los que el tratamiento a través de «Vuestra Merced» se refiere a un personaje que ocupa una posición superior a la del destinador. Por ejemplo, en las epístolas de Antonio de Guevara. Véase *Epístolas familiares. Obras completas III*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004, p. 287.

una vergüenza para su persona. En su «respuesta» Lázaro guarda el mismo equilibrio que la figura de la Templanza en el Tarot de Marsella debe guardar cuando transfiere el líquido de una copa a otra, y toda la creatividad lingüística responde al esfuerzo de explicar lo que posiblemente es inexplicable.

Es por ello por lo que me parece del todo evidente que quien reclama de Lázaro una respuesta y le da la palabra tiene que ser alguien que se encuentra en disposición de exigir esa acción. De hecho, y por paradójico que pueda parecer, Lázaro se encuentra lo suficientemente cómodo (entiéndase esto como una alusión al comer y al vestir), como para, tras las experiencias de subalterno profundo por las que ha atravesado, quedarse callado como camaleón. Si toma la palabra es porque se ve en la obligación de hacerlo.

Así, pues, el discurso de Lázaro está multiacentuado y en él se halla la presencia del Otro. Sin embargo, tal multiacentuación no refleja un diálogo de tú a tú, sino una pelea entre desiguales, entre quien ocupa una posición de subalterno y quien se encuentra en una posición de dominio, tanta al menos como para exigir una respuesta. Es a este hecho al que me refería cuando hablaba de que Lazarillo es un subalterno en tanto en cuanto es pasivo y reactivo. La enunciación de su respuesta permite precisamente que se descubra como figura subalterna. Si Heidegger afirmaba que «Der Ruf weist das Dasein *vor auf* sein Seinkönen und das als Ruf aus der Unheimlichkeit»,[51] podemos invertir esta fórmula a la hora de aplicarla al Lazarillo: la llamada sitúa al *Dasein* ante su «impotencia-para-ser», y lo hace, eso sí, como llamada que viene de un lugar inhóspito (el «Vuestra Merced»). Es la razón de la indeterminación del o de la «Vuestra Merced». Que esta figura permanezca desconocida es la condición para que se presente como llamada que reclama el «veni foras» a Lázaro. Es precisamente esta llamada la que saca a Lázaro del mundo de los muertos en vida, del subalterno cuya única salida es el puro nihilismo del cinismo y el desencanto. Al llamarle le obliga a un acto de reflexividad a partir del que presenta su condición y la salva del silencio y del olvido. Función paradójica, por tanto, la de esa llamada, pues determina la posi-

51 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Neomarius Verlag, p. 325, párrafo 58 de la ed. inglesa, *Being and Time*, Nueva York, Harper & Row, 1962. «La llamada sitúa al *Dasein* ante su "potencialidad-de-ser", y lo hace como llamada que proviene de lo inhóspito [siniestro]».

ción subalterna de Lázaro y, a la vez, le saca, siquiera vergonzosamente, de su anonimato.

IV

Pero el análisis de la tropología del *Lazarillo* nos lleva un poco más lejos. Tal y como acabamos de ver, la respuesta al Otro supone el empleo dividido del lenguaje, y en una gran cantidad de casos esa división se manifiesta bajo la forma de una deconstrucción de las ideas recibidas, más en concreto, de las unidades fraseológicas. Cuando éstas se presentan bajo la forma de una paremia arrastran con ellas un determinado modelo de mundo en tanto en cuanto manifiestan un juicio moral, o establecen una ley o señalan un acontecimiento futuro. Así sucede, por ejemplo, con el refrán «Donde una puerta se cierra, otra se abre», el cual es empleado por Lázaro en mitad del relato de su estancia al servicio del clérigo de Maqueda. Cobarruvias señala que «abrir puerta, es dar ocasión»,[52] dando a entender que aunque se pierda en algún momento una oportunidad, siempre habrá otra. El carácter idiomático del refrán en cuestión se observa en su componente alegórico donde el plano literal del término «puerta» sirve para aludir figuradamente, por analogía, a diferentes situaciones vitales.

En este caso, Lázaro está narrando cómo el hambre le avivó el ingenio para con un cuchillo viejo hacer agujeros en el arca donde el clérigo guardaba el pan con el fin de hacerle creer que los responsables del hurto eran unos ratones. Mediante un empleo maestro de los tiempos verbales pasado y presente, el narrador refiere el trajín de su amo tapando con tablas los agujeros y él con el cuchillo haciéndolos:

> Torna a buscar clavos por la casa y por las paredes, y tablillas a atapárselos. Venida la noche y su reposo, luego era yo puesto en pie con mi aparejo, y cuanto él tapaba de día destapaba yo de noche [LT, 64].

Es el complejo psicológico de la intencionalidad significativa el que engloba el uso del refrán mencionado: «En tal manera fue y tal prisa nos dimos, que sin duda por esto se debió decir: "Donde una puerta se cierra, otra se abre"». El humor negro de este dis-

52. Sebastián Cobarruvias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Ediciones Turner, 1977, p. 886.

curso, si algo puede haber de humor en el padecimiento de hambre, radica en que el narrador es consciente de que esos hechos no pueden estar en el origen de tal expresión que él ha recibido de la tradición lingüístico-expresiva de su comunidad, como es igualmente consciente de que ese refrán no designa tanto una realidad material cuanto una determinada situación de la vida.

Sin embargo, Lázaro rompe el refrán al hacer que su referencia se ajuste al hecho material de que mientras el clérigo cerraba el agujero, él lo abría. Es más: su deconstrucción se basa en que mientras el refrán alude a oportunidades que tienen su causa más allá de la voluntad de un sujeto, en un plano de inmanencia, el uso que de él hace Lázaro implica un acción voluntaria del propio personaje. Si se abre otra puerta-agujero en el «arcaz» no es por alguna clase de provisión divina, sino por las insistentes acciones de Lazarillo en busca de su pan

Algo semejante ocurre con la variante del refrán «allégate a los buenos y serás uno de ellos» empleada por Lázaro para describir lo que hizo su madre una vez enviudada: «Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos, por ser uno dellos» (LT 15). La idea de Bajtín-Voloshinov según la que las luchas de clase dejan su huella en los signos[53] se puede apreciar en todo su esplendor aquí Mientras los grupos sociales que debido a su situación económica pueden sostener una posición y una enunciación ética que distingue los que son moralmente buenos de los que son malos, las subalternas, como es el caso de la madre de Lazarillo, no pueden sino concebir lo bueno en términos estrictamente materiales Buenos son aquellos que comen y dan de comer. Por eso el signo «buenos» se divide en significaciones contrarias y mutuamente excluyentes aludiendo por una parte a la bondad moral y, por otra, a la bondad material. Además, la fractura del signo lingüístico «buenos» arrastra consigo el verbo «arrimarse», el cual queda asimismo dislocado entre una significación moral consistente en frecuentar a los que son moralmente buenos, y una significación material que se concreta en el arrimarse físico de la prostitución. Ella se arrimaba a «ciertos estudiantes» y a «ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena, [precisamente la Magdalena] de manera que fue frecuentando las caballerizas» (LT 15).

53. V. Voloshinov, *el marxismo y la filosofía del lenguaje*, *op. cit.*, p. 49.

No hace falta defender con mucho ahínco que el mismo análisis puede aplicarse a ese momento del final de la narración cuando Lázaro le dice al Arcipreste de Sant Salvador «Señor [...] yo determiné de arrimarme a los buenos» (LT 133).[54] De nuevo los términos «buenos» y «arrimarme» sufren en este caso una dislocación de sus significados.

No otra cosa cabe decir del empleo saboteador de aquellas expresiones provenientes de la Biblia. Cuando Lázaro cuenta que su padre, a causa de unos robos en los costales, «padesció persecución por justicia» y dice a continuación «Espero en Dios que está en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados» está creando un complejo significativo muy ácido. Si el Evangelio, en efecto, llama bienaventurados a los que sufren persecución por la justicia es debido a que los cristianos son poseedores una verdad profunda más justa que la de la justicia en el poder.

En un primer nivel, el sabotaje de la frase evangélica se origina en que su padre no sufrió persecución por llevar con él una verdad profunda en contra de la justicia, sino por transgredir una ley humana y divina que dice «no robarás». Los cristianos, dice Jesucristo, serán por su causa arrastrados ante las autoridades y azotados en las sinagogas (Mateo 17), y en eso serán bienaventurados y entrarán en el reino de los cielos. El padrastro de Lazarillo es también arrastrado ante las autoridades y azotado, pero no por la causa cristiana, sino por el hambre extrema en que vive.

Ahora bien, en un segundo nivel de sabotaje la frase irónica no se burla del padrastro del Lazarillo sino de la frase misma dado que en un sentido pleno justifica los robos de su padre. A fin de cuentas su padre no hace sino lo que en el futuro hará Lazarillo y todos aquellos que a lo largo de la historia han padecido por hambre: robar. ¿O es que ahora va a resultar que es moral permitir que la gente muera o padezca por hambre? El hambre es el significado trascendental corrosivo que guía la escritura irónica del Lazarillo. Es el propio narrador quien nos confiesa este segundo sabotaje cuando establece la siguiente declaración moral:

54. Dislocación que llevó a algunos autores a interpretar la figura del Lazarillo como sujeto diabólico. Así, por ejemplo, Edmond Cros habló de «la naturaleza satánica del *mozo de ciego*» en «Semántica y estructuras sociales en el *Lazarillo de Tormes*», en *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, n.º 39, 1976-1977, pp. 79-84.

> No nos maravillemos de un ciego ni fraile porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto [LT, 19].

V

El análisis podría proseguir en esta dirección largo y tendido, pero me interesa más en este momento poner de relieve que esas operaciones lingüísticas saboteadoras del Lázaro narrador son posibles en virtud del punto de vista que adopta dicho narrador.[55] De acuerdo con las investigaciones que G. Genette desarrolló en *Figures III* y con los estudios narratológicos en general, el estatuto del narrador del *Lazarillo de Tormes* se corresponde con la focalización interna propia de la autobiografía,[56] y con un relato autodiegético que da lugar a lo que Pouillon denomina «visión con». Sin embargo, el distanciamiento del Lázaro narrador respecto al sujeto del enunciado, Lazarillo, hace que la visión oscile, en realidad, entre la visión desde dentro y la visión desde fuera, y vuelve problemático el carácter puro de todo relato autobiográfico o pseudoautobiográfico en cuanto a la perspectiva. A diferencia de lo que ocurre en el llamado «monólogo interior», en el que la coincidencia entre el narrador y lo narrado es técnicamente (no filosóficamente) exacta, en la autobiografía la distancia entre el momento de la enunciación, siempre presente, y los hechos narrados, en pasado, arroja dudas acerca de la posición del narrador. De hecho, por mucho que en una autobiografía los acontecimientos se relaten tal y como los vivió el narrador, nadie puede asegurar que éste no los cuente tal y como ahora en el presente los recuerda o no los está manipulando.

En esto el *Lazarillo de Tormes* plantea una incógnita formidable. Si su carta se origina en respuesta a una demanda del o de la «Vuestra Merced», ¿cómo estar seguros de que no está mintien-

55. La importancia de la perspectiva en el *Lazarillo de Tormes* fue contundentemente establecida por Francisco Rico en su ya clásico estudio *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982 (1ª ed. 1970). Puede verse también el trabajo de Víctor García de la Concha, *Nueva lectura del Lazarillo: el deleite de la perspectiva*, Madrid, Castalia, 1993. No obstante, la manera de interpretar la «perspectiva» en el Lazarillo que ofrezco aquí va más allá de la de estos dos trabajos.

56. Gérard Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972. Trad. esp., *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 305-306. Véase también, entre otros, J. Pouillon, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970, pp. 58-72; y Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pp. 147-150.

do, de que está manipulando los hechos sucedidos según su conveniencia? ¿Cuántos críticos consideran que la defensa que Lázaro hace de su mujer es, en realidad, una falsedad para encubrir el *menage à trois* por él consentido? Y si arrojamos una sombra de sospecha sobre ese paso final del informe de Lázaro ¿por qué debemos creernos el resto del relato? Tal sospecha nos lleva a la conclusión de que cabe la posibilidad de que la visión de Lázaro sea más bien «desde fuera» y que su «autodiégesis» sea, en realidad, una «heterodiégesis». He aquí un buen ejemplo de lo que Paul de Man denominaba «indecidibilidad»: el relato no proporciona una base segura para que podamos tomar una decisión y ello vuelve impracticable todo ejercicio crítico que pretenda dominar la escena de este texto «literario».[57]

Sin embargo, ello no impide que podamos asegurar que nos encontramos ante el relato de un subalterno. Lo que el carácter técnico y taxonómico de la narratología impide ver es que la posición del narrador y de los personajes está íntimamente relacionada con el punto de vista del estamento social desde el que se contemplan los acontecimientos históricos. Y es solo cuando se atiende a esta relación cuando, por ejemplo, se puede apreciar el carácter revolucionario de un texto como el *Lazarillo de Tormes*.

Para tomar conciencia de esto que acabo de decir, vale la pena tener en cuenta la afirmación de Lenin según la que lo verdaderamente revolucionario de la filosofía marxista no es la idea de la lucha de clases, ni la del materialismo dialéctico, ni la distinción entre valor de uso y valor de cambio, etc., sino el hecho de que adopta un punto de vista de clase.[58] Lo que se quiere decir con ello es que solo puede haber conocimiento científico de la realidad cuando la historia, los acontecimientos y las situaciones son contemplados desde abajo. Y no cabe duda de que a este respecto el Lazarillo proporciona la pauta acerca de cómo adoptar un punto de vista de clase, no el del proletariado o el de la

57. Sobre la «indecibilidad» en los textos literarios la mejor referencia siguen siendo Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, *op. cit.* Trad. esp., *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, *op. cit.*; y J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985.

58. Véase Louis Althusser, «Ideología y aparatos ideológicos del estado (notas para una investigación)», en *Escritos*, *op. cit.*

burguesía (de más está decirlo, clase revolucionaria en el Renacimiento), sino el del subalterno

Una sencilla observación demostrará lo que acabo de decir: la verdad del Escudero, la del Buldero o la del Cura de Maqueda, ¿cómo habría sido posible descubrirla si no hubiera sido narrada por alguien que se encuentra en la posición más baja de subalterno? ¿Quién podía darse cuenta de los «mañosos artificios» del Buldero? ¿Quién estaba en disposición de saber qué había detrás del espectáculo que montan el buldero y el alguacil? Sin duda Lazarillo, y no porque fuera especialmente inteligente o porque tuviera mucha vista, sino por el lugar subalterno que ocupa. La descripción no puede ser más elocuente:

> Cuando él hizo el ensayo, confieso mi pecado, que también fui dello espantado y creí que ansí era, como otros muchos; mas con ver después la risa y la burla que mi amo y el alguacil llevaban y hacían del negocio, conocí cómo había sido industriado por el industrioso e inventivo de mi amo [LT, 123].

Las palabras empleadas dejan pocas dudas: «ensayo», «industriado», «industrioso», «inventivo», remiten a algo que Guy Debord calificó de «sociedad del espectáculo».[59] Y es que, en efecto, no hay ningún amo de Lazarillo que no actúe en un espectáculo destinado a convertirse en mercancía. Del ciego afirma que «andábase todo el mundo tras él, especialmente mujeres, que cuanto les decía creían. Déstas sacaba él grandes provechos con las artes que digo, y ganaba más en un mes que cien ciegos en un año» (LT, 27). Si el buldero «ensayaba», el ciego practicaba «artes», todo con el fin de engañar a la gente. ¿Y qué hacía el clérigo de Maqueda sino actuar en aquellas ocasiones en las que «mentía falsamente, porque en cofradías y mortuorios que rezamos, a costa ajena comía como lobo y bebía más que un saludador» (LT, 52)? También el escudero montaba un espectáculo en defensa de su honra, y así lo subraya el narrador refiriéndose a las apariencias y a lo que la gente ignora:

> ¡Bendito seáis Vós, Señor —quedé yo diciendo—, que dais la enfermedad y ponéis el remedio! ¿Quién encontrará a aquel mi señor que no piense, según él contento de sí lleva, haber anoche

59. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2003 [1968].

> bien cenado y dormido en buena cama, y, aun agora es de mañana, no le cuenten por muy bien almorzado? ¡Grandes secretos son, Señor, los que Vos hacéis y las gentes ignoran! [LT, 83].

De nuevo el tema de estas palabras se refiere a un espectáculo destinado a mantener un escenario que, en realidad, está hueco. Pero ¿quién será capaz de despejar ese secreto al que alude Lázaro narrador? Los poderosos no pueden advertirlo porque son precisamente los destinatarios del espectáculo, ni siquiera los iguales por la misma razón. No tienen perspectiva. El argumento que defiende el erasmismo del Lazarillo se apoya precisamente en que al igual que ocurre en la obra de Erasmo, *Elogio de la locura*, hay alguien que dice la verdad y pone al descubierto la hipocresía de determinados agentes sociales.[60] Sin embargo, vale la pena hacer notar que Lazarillo no dice la verdad porque sufra el tipo de locura que elogia Erasmo, sino por su posición de subalterno.

Lo que él descubre no proviene de ninguna sabiduría o actitud alumbrada,[61] no tiene su origen en alguna clase de deseo de ir más allá de las apariencias, ni tampoco se encuentra en la posición de Lucio, el protagonista de *El asno de oro*, pues éste tampoco pertenecía a los estratos sociales más bajos. Lo peculiar del Lazarillo es que los secretos *se le descubren* dado que en su posición todos los personajes que se encuentran con él realizan aberraciones.[62] Al hacerlo, revelan qué hay tras sus máscaras. El *Lazarillo de Tormes* proporciona, en este sentido, un modelo de análisis político que trasciende su época, pasa por la filosofía de la historia de Walter Benjamin y llega al Grupo de Estudios Subalternos.

60. Véase a este respecto Alfred Morel-Fatio, *Recherches sur Lazarille de Tormes*, en A. Morel-Fatio, *Etudes sur l'Espagne Premiere série*, Paris, F. Vieweg, 1888, pp. 112-176. También Francisco Márquez Villanueva, «La actitud espiritual del *Lazarillo de Tormes*», en *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Madrid, Alfaguara, 1968.

61. Sobre el vínculo entre el Lazarillo y los iluminados véase, por ejemplo, Manuel J. Asensio, «La intención religiosa del *Lazarillo de Tormes* y Juan de Valdés», en *Hispanic Review*, 27, 1959, pp. 78-102.

62. Para la noción de «abreacción» en su sentido psicoanalítico véase J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1983, pp. 1-2. Véase, asimismo, el clásico trabajo de Antonio Vilanova, «Fuentes erasmistas del escudero del Lazarillo», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter natalem diem sexagesimus celebrante dicata. II: Estudios de literatura y crítica textual*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 557-587.

VI

La tradición de estudiosos que ha interpretado el *Lazarillo de Tormes* como obra literaria de protesta y sátira social es larga. J. Antonio Maravall habló de «dura crítica antiseñorial»,[63] y en términos semejantes se expresaron A.D. Deyermond,[64] Helen H. Reed[65] o Mario González,[66] entre otros muchos.[67] Sin embargo, el modelo de análisis político del Lazarillo posee una especificidad que vale la pena detallar, siquiera de forma condensada. A la luz de las investigaciones de M. Bajtín,[68] no resulta difícil adscribir el *Lazarillo de Tormes* a los fenómenos carnavalescos. Y, sin embargo, la potencia de este texto surge de la diferencia que mantiene tanto respecto a tales fenómenos como a los géneros y discursos institucionales del siglo XVI. Para apreciarlo, preguntemos si las siguientes palabras de Bajtín pueden explicar adecuadamente el Lazarillo:

> Todos esos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* [...] Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*[69] [el énfasis es del autor].

63. José Antonio Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986, p. 267.

64. A.D. Deyermond, *Lazarillo de Tormes. Critical Guides to Spanish Texts*, n.º 15, Londres, Grant & Cutler, 1975.

65. Helen H. Reed, *The Reader in the Picaresque Novel*, Londres, Tamesis Books Limited, 1984.

66. Mario González, *O romance picaresco*, Sao Paulo, Editora Atica, 1988.

67. Para un buen resumen de las diferentes interpretaciones del Lazarillo véase Alberto Martino, *Il* Lazarillo de Tormes *e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, 2 vols., Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, pp. 315-378 (vol. I).

68. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral Editores, 1974; y *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989. Véase, por ejemplo, el trabajo de Stanislav Zimic, *Apuntes sobre la estructura paródica y satírica del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Iberoamericana, 2000.

69. Mijail Bajtín, *La cultura popular...*, *op. cit.*, p. 11.

No cabe duda de que la narrativa del Lazarillo vuelve del revés las narrativas centradas en héroes caballerescos (Amadís de Gaula, etc.). En sus inicios, el texto relata la genealogía del protagonista del mismo modo que se hacía a propósito de los grandes héroes, pero sin duda subvirtiendo la alta alcurnia y reemplazándola por unos humildes orígenes. El personaje Lazarillo no proviene de ninguna geografía fantástica, ni sus padres eran reyes o personas privilegiadas, sino de una aldea de Salamanca y del río Tormes. La comparación entre los nombres «Amadís de Gaula» y «Lazarillo de Tormes» habla bien a las claras del tipo de inversión que el segundo provoca en el primero. ¿Es esto una parodia? Sin duda, pero ello no significa que su rasgo principal sea el humor. Resulta en efecto, fácil adscribir el *Lazarillo de Tormes* a los fenómenos carnavalescos.[70] Y, sin embargo, la potencia de este texto surge de la diferencia que mantiene tanto respecto a tales fenómenos como a los géneros y discursos institucionales del siglo XVI.

Que los orígenes del Lazarillo, a diferencia de los de los héroes, remitan a la pobreza no es cómico, es lamentable. Muchas veces se interpreta la parodia como sinónimo del humor, y ello es una equivocación en muchos casos.

A fin de cuentas, iniciándose de esa manera, el Lazarillo provoca una cuádruple exclusión: en relación con la clase (por ser extremadamente pobre), en relación con la ley (su padre era ladrón y él mismo será mendigo, actividad prohibida en ciertas fases del siglo XVI),[71] en relación con la raza (su «padrastro» era negro) y en relación con el sexo (su madre era prostituta y él es lo suficientemente pasivo como para ser objeto de una sodomía real o simbólica). Esa cuádruple exclusión convierte

70. Mijail Bajtín, *ibíd.*; y *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

71. Escribe Manuel Fernández a este respecto: «Contra el vagabundeo de los pobres, cuya tendencia al nomadismo venía dada por la naturaleza de su propio oficio, buscando de un año para otro los lugares que hubieran tenido más prósperas cosechas, o simplemente la rotación de las fiestas lugareñas, luchan los Austrias Mayores. Reiteradas veces prohíbe Carlos V ese vagabundeo», en *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1989, p. 179. El propio narrador del Lazarillo da cuenta de ello cuando en el tratado acerca de su estancia con el Escudero escribe: «Y fue, como el año en esta tierra fuese estéril de pan, acordaron el Ayuntamiento que todos los pobres extranjeros se fuesen de la ciudad, con pregón que el que de allí adelante topasen fuese punido con azotes» (LT, 93).

al Lazarillo en un subalterno riguroso, incapaz de hablar (ahora sí en el sentido de Spivak), e incapaz de actuar (meramente reactivo). Esta es la razón por la que el *Lazarillo de Tormes* supone un análisis político del problema de la subalternidad en el siglo XVI y más allá.

Ya en 1931 Marcel Bataillon negaba que el Lazarillo fuera una sátira social y el argumento principal que sostenía para ello era que la representación de la sociedad y de las clases era muy fragmentario e incompleto. Por ejemplo, no aparecen, decía, los propietarios de las tierras, ni los mercaderes, ni la magistratura, ni el ejército, etc.[72] Es el mismo argumento que empleaba para afirmar el carácter lúdico de esta «novelita», tal y como se ha puesto de relieve en el inicio de este ensayo. Sin embargo, y al margen de lo que he comentado en esos inicios en torno a los problemas de la noción de lo «estético» en el siglo XVI, tal interpretación incurre en la ceguera de no ver que la única razón por la que todos los estamentos no aparecen en la novela es la propia marginalidad extrema del Lazarillo.

Lo que este texto toma en consideración son los márgenes de esa sociedad y aquella franja social que linda con ella. Dicho de otra manera: se trata de una narración acerca de los diferentes tipos de subalternidad, y acerca de la diferencia entre el subalterno que se convierte en dominante en aquellos contextos en que puede ejercer su poder (el ciego, el clérigo de Maqueda, el escudero, el buldero, etc.), y el subalterno que no puede ejercer esa función de dominante en ningún contexto. A ello hay que sumar el valor sinecdóquico de los tipos sociales que aparecen en la novela. Los tipos que menciona Bataillon son precisamente aquellos que en general constituyen la clase de los poderosos, y aunque no aparezcan en la novela, lo que en ella se presenta y se ve son los efectos de un sistema social en el que, durante el tránsito al capitalismo, unos poseen la tierra y las posesiones, y otros las sufren. Tales tipos aparecen por defecto.

Por todo ello, las palabras de Bajtín no son aplicables al Lazarillo, esta narración no pertenece al registro carnavalesco y en ningún momento —y aquí está la clave— construye un segundo mundo y una segunda vida. En el Lazarillo, y a diferencia de

72. Marcel Bataillon, «Introduction» a *La vie de "Lazarillo de Tormes"*, *op. cit.* pp. 5-6.

aquellas tesis como las de Ortega y Gasset,[73] Américo Castro[74] o José Antonio Maravall,[75] no hay una crítica o sátira social realizada desde una posición exterior al entramado social del que se habla, sino un análisis político del problema de la subalternidad desde el interior de la subalternidad misma. Entiendo que decir del Lazarillo que es un «pícaro» no deja de ser un adjetivo injusto, ciego, que induce a la equivocación a la hora de comprender este personaje. El Lazarillo no construye un segundo mundo y una segunda vida, sino que se sitúa en esta vida, en este mundo, en la sociedad misma que está saboteando, y su punto de vista es rabiosamente interno.

Eso es, entre otras cosas, lo que un análisis narratológico del punto de vista nos descubre, y eso es lo que la narratología no acertaba a ver. El pretendido pesimismo del Lazarillo desaparece si se tiene en cuenta que, desde el *pathos* y afecto narrativos, nos permite pensar lo que la subalternidad puede y no puede, así como las razones por las que un subalterno y una subalterna pueden estar poco dispuestos a llevar a cabo la revolución. En cuanto a este punto me parece del todo inaceptable la interpretación de Molho cuando acusa al Lazarillo de haber llevado a cabo «una ignominiosa ascensión en la carrera del deshonor».[76]

73. José Ortega y Gasset, *La picardía original de la novela picaresca*, en *Obras completas*, tomo II. *El Espectador* (1916-1934), Madrid, Revista de Occidente, 1954 (3.ª ed.), pp. 120-125.

74. Américo Castro, «Perspectiva de la novela picaresca», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, Año XII, 1935, n.º 46, pp. 123-143.

75. J. Antonio Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social...*, *op. cit.*

76. M. Molho, *Semántica y poética*, Barcelona, Editorial Crítica, 1977, p. 90. En una línea semejante están L.J. Woodward, «Auto-Reader Relationship in the Lazarillo de Tormes», en *Forum for Modern Language Studies*, n.º 1, 1965, pp. 43-53; y George A. Shipley, «The Critic as Witness for the Prosecution: Resting the Case Against *Lázaro de Tormes*», en Ronald E. Surtz y Nora Weinerth, *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 105-124. Lo más llamativo de estas interpretaciones es que conciben al Lazarillo como responsable de la degradación moral a la que se ve sometido. Por lo menos, Manuel Ferrer-Chivite responsabiliza de la degradación moral de Lázaro a la sociedad española del siglo XVI, acercándose con ello al tipo de análisis político del Lazarillo. De este autor véase, entre otras obras dedicadas al mismo tema, «Lazarillo de Tormes y sus zapatos: una interpretación del Tratado IV a través de la literatura y el folklore», en *Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, *op. cit.*

¿Deshonor? ¿Acaso el padecimiento de hambre y las acciones que conducen a alguien a solventar ese problema puede considerarse deshonroso? Molho ignora el análisis político del problema de la subalternidad y su lógica que el Lazarillo de Tormes desarrolla. ¿Pero de qué subalternidad estamos hablando? De aquella, cierto, pero también de la nuestra.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. Fundamentos de una crítica como sabotaje 7

CAPÍTULO 2. El silogismo ensayístico 93
1. El ignorante del maestro: sobre ignorancia y emancipación 93
2. La experiencia imposible de los animales (o el animal que ni soy ni sigo) 118

CAPÍTULO 3. El lector desobediente 139
1. Vértigo o Bustrófedon 139
2. La maleta de Cervantes, o el olvido del autor 182

CAPÍTULO 4. Sabotaje por los intersticios sintácticos 215
1. Los silogismos ventrílocuos de santa Teresa de Jesús 215
2. *Molloy*, interrupciones: «peros» y adversidades en Samuel Beckett 226

CAPÍTULO 5. Máquinas saboteadoras 245
1. *Unsex me here*: *Tristana* y la pérdida del sexo 245
2. Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en *2666* de Roberto Bolaño 274

CAPÍTULO 6. El pasado que sabotea el presente 297
1. La parábasis como forma de sabotaje: Don Quijote y la otra ironía 297
2. Desde abajo se ve mejor: el Lazarillo de Tormes como modelo de análisis político 311